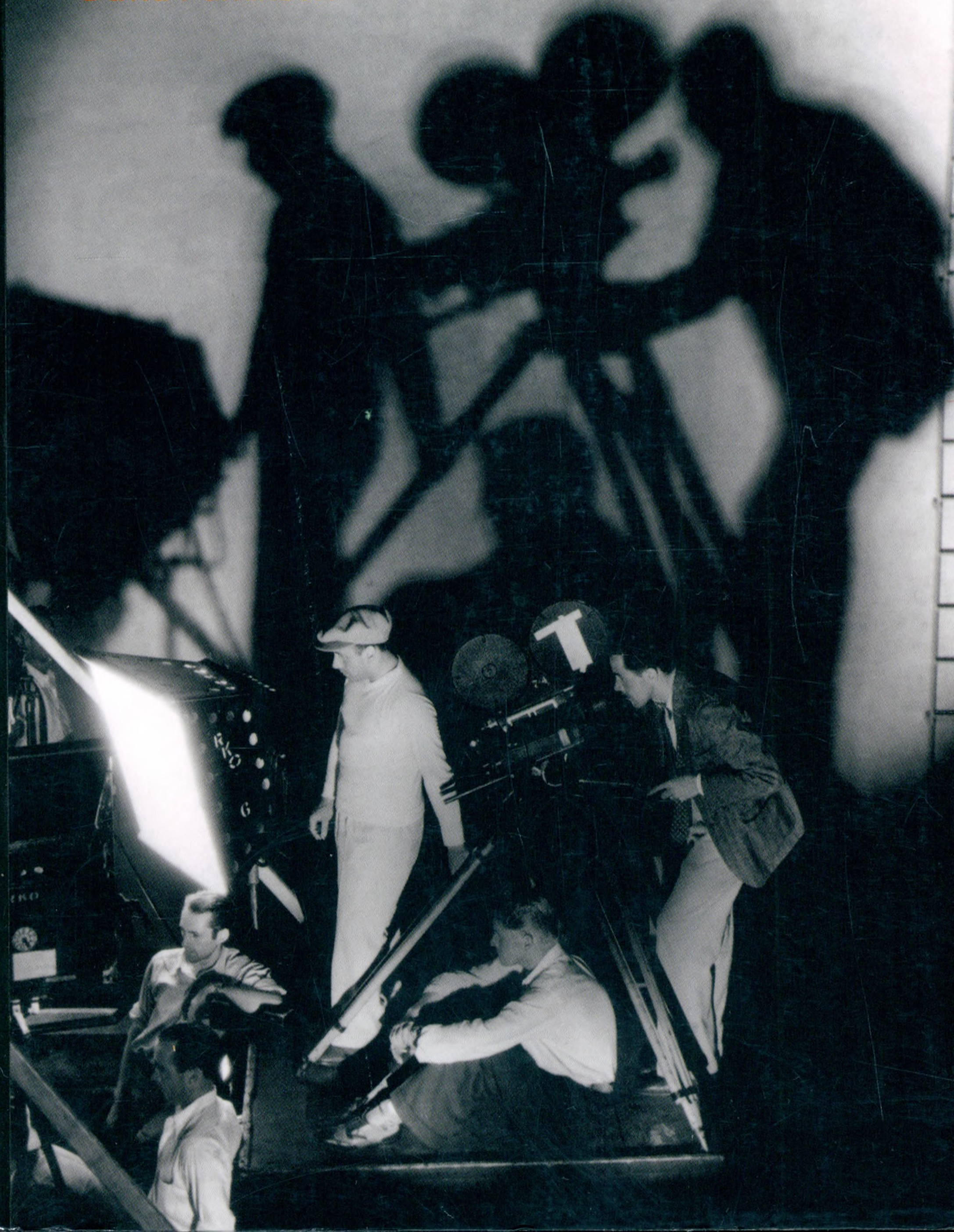
KINO ISTORIJA

David Parkinson



David Parkinson

KINO ISTORIJA



R. PAKNIO LEIDYKLA



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

Vertė
IRENA JOMANTIENĖ

Redagavo
AUDRA KAIRIENĖ

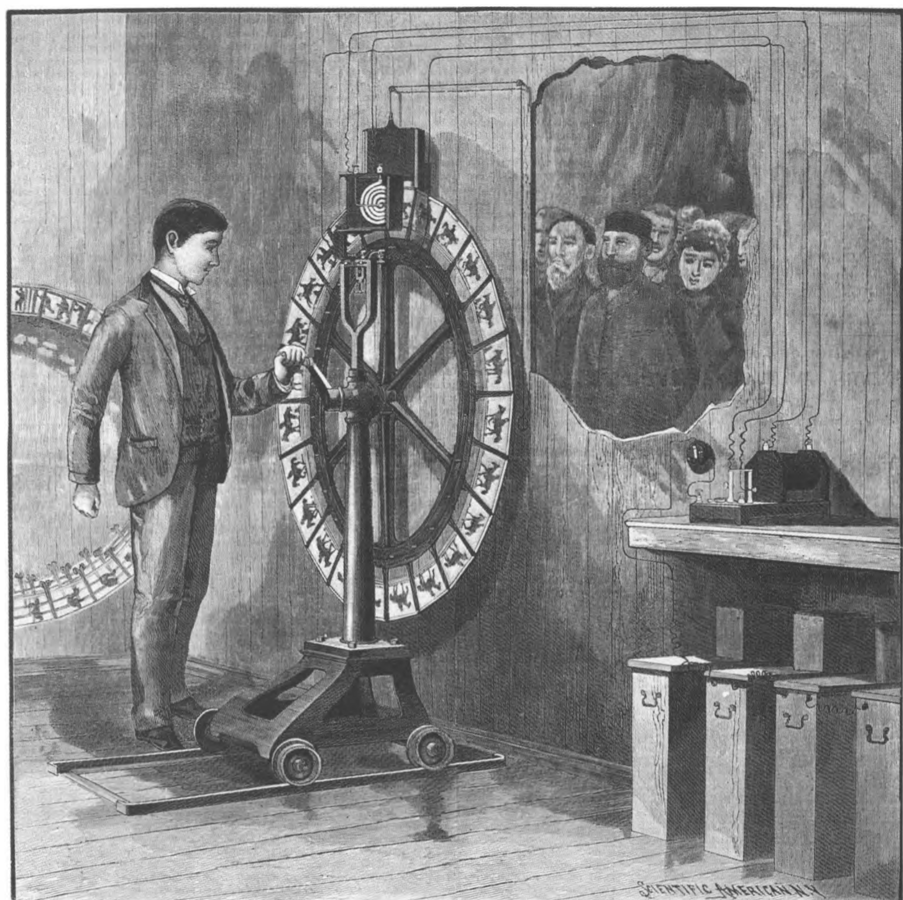
Konsultavo
ALGIMANTAS MOCKUS
ŽIVILĖ PIPINYTĖ

Versta iš:
David Parkinson. *History of Film.* – Thames and Hudson Ltd, London, 1995

ISBN 9986-830-17-6
Spausdinta Italijoje

Turinys

PIRMAS SKYRIUS	Nuo mokslo iki kino	7
ANTRAS SKYRIUS	Klasikinio Holivudo pagrindai	23
TREČIAS SKYRIUS	Kinas kaip menas. 1908–1930 m.	51
KETVIRTAS SKYRIUS	Holivudo aukso amžius: 1927–1941 m.	83
PENKTAS SKYRIUS	Nacionalinių kinematografijų formavimasis 1930–1945 m.	121
ŠEŠTAS SKYRIUS	Akistata su realybe. 1946–1959 m.	150
SEPTINTAS SKYRIUS	Naujos įkvepiančios idėjos. 1959–1970 m.	185
AŠTUNTAS SKYRIUS	Pasaulio kinas nuo 1970 m.	218
EPILOGAS	Paraiška ateičiai	252
	REKOMENDUOJAMA LITERATŪRA	254
	PADĖKA	255
	FILMŲ RODYKLĖ	256
	ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ	261



1 Ottomaro Anschützo prietaise „Electro-Tachyscope“ (1887) panaudoti regėjimo ypatumai: ant skaidrės nufotografuotos veiksmo fazės praslinkdavo pro blykčiojančią šviesą, sukurdamos judėjimo iliuziją. Vėliau Anschützas pagamino dviejų objektyvų diskinį projektorių, kuris pirmąkart buvo parodytas 1894 m. lapkričio mėnesį Berlyne.

Nuo mokslo iki kino

Kaip ir dera naujausiam iš menų, kinas itin priklausomas nuo mokslo ir technologijos. Populiariausias XX a. menas radosi iš XIX a. silpnybės mašinoms, judėjimui, optinei apgaulei ir viešoms pramogoms. Kino priešistorė – tai atradimų, išradimų, tik pusinių sprendimų bei nesėkmių labirintas. Kai kurie tų išradimų buvo atsitiktiniai, kiti – laimingi sutapimai, tačiau vargu ar daugelis jų autorių galvojo apie tai, kad galutinis tikslas galėtų būti judančių fotografinių vaizdų projekcija. Tai būta evoliucinio proceso, kai kiekvienas naujas prietaisas ar atradimas įkvėpdavo tolesniems eksperimentams, siekusiems pranokti pirmtakus – kartais tokie išradimai buvo panaudojami ir pramogoms, bet dažniausiai mokslo tikslams. Daugumai kino pionierių judantis vaizdas pirmiausia rūpėjo moksliniu požiūriu, iš tiesų net Louis Lumière'as teigė, kad jo „darbo tikslas buvo moksliniai tyrinėjimai. Niekada nesiėmiau to, kas vadinama gamyba."

Pagrindinis mokslinis principas, kuriuo rėmėsi daugelis šių išradimų, buvo optinė apgaulė. Jau egiptiečiams buvo žinoma, kad pamatytas vaizdas kurį laiką išlieka akyse (vaizdo persistencija), tačiau net Isaaco Newtono ir Chevalier d'Arcy darbai neturėjo įtakos šiam faktui pripažinti, ir tik 1824 m. Peteris Markas Rogetas tinkamai apibrėžė šį reiškinį kaip akies tinklainės gebėjimą išaugoti vaizdą nuo 1/20 iki 1/5 sekundės po to, kai objektas dingo iš regėjimo lauko. Tačiau vėliau buvo įrodyta, kad vaizdas juostoje juda ne dėl akies sandaros ypatumų, o todėl, kad smegenims siunčiami impuslai, kurių šios nebesuvokia kaip atskirų. Smegenys turi suvokimo slenkstį, žemiau jo visi vaizdai atrodo kaip tęstiniai, o filmo greitis – 24 atskiri kadrai per sekundę – ir yra žemiau šio slenksčio. Dėl vaizdo persistencijos, arba 1
susiliejimo, greitai judant kadrams mes nesuvokiame kiekvieno jų atskirai, o dėl „phi fenomeno", arba, kitaip tariant, stroboskopinio efekto, kurį 1912–1916 m. išanalizavo Maxas Wertheimeris ir Hugo Münsterbergas, mūsų smegenyse atsiranda ryšys tarp vienas po kito besikeičiančių statiškų vaizdų, tampančių nenutrūkstamu judėjimu. Taigi kinas yra pirmoji meno forma, pagrįsta vien mašinos kuriama psichopercepcine iliuzija.

Rogeto išvados, nors ir nebuvo labai tikslios, paskatino išrasti keletą animavimo prietaisų, o šie buvo lemtingi judančio vaizdo raidai. Pirmasis iš

tokių „optinių žaislų“ buvo „Thaumatrope“ (iš graikiškų žodžių *thauma* – stebuklas ir *tropos* – posūkis) – kad ir įmantraus vardo, pats paprasčiausias. Tai sero Johno Herschelio besisukančios monetos principu pagrįstas kartono diskas, kurį sukant ant siūlo abiejose kartono pusėse nupiešti paveikslėliai susilieja į vieną. Rogetas atkreipė dėmesį dar į vieną dalyką: tokį besisukantį diską stebint pro vertikalius strypus, atrodo, kad jis nejuda, – šitas reiškinys paakino atsirasti kitus žaislus – jie buvo sukurti nepriklausomai vienas nuo kito XIX a. 4-ojo dešimtmečio pradžioje: Michaelo Faraday „Gyvenimo ra-
1 tas“ (1831), belgo Josepho Plateau „Phenakistoscope“ bei austro Simono Ritterio von Stampferio „Stroboscope“ (abu 1832).

„Phenakistoscope“ – tai dantytas diskas su išoriniame pakraštyje išdėliotais paveikslėliais – diskui sukantis, pro tarpus veidrodyje matomas atspindys juda. Von Stampferio įtaisas buvo sudarytas iš dviejų diskų: viename buvo atviri langeliai, o ant kito – paveikslėliai. Žiūrint pro tuos langelius, besisukantys paveikslėliai susilieja į nenutrūkstamą veiksmą – šiuo principu remiasi dabartinis kino projektorius. 1834 m. George’as Horneris sukūrė „Dedalą“ – diskus jame pakeitė juosta, priklijuota prie besisukančio su atvirais langeliais būgno sienos, o įspūdis liko toks pats. Kol 7-ajame dešimtmetyje toks įtaisas imtas pardavinėti pavadinimu „Zoetrope“, austras baronas Franzas von Uchatiusas jau buvo suprojektavęs „Phenakistoscope“ įtaiso atvaizdus ant ekrano, naudojant stebuklingąjį žibintą (*laterna magica*).

Kai kurie istorikai šviesos projekcijos išgaunamus vaizdus kildina iš Šešėlių urvo, aprašyto Platono *Respublikos* VII knygoje, arba iš Kinijos, Indijos ir
2 Javos lėlių šešėlių teatro. Tačiau Europoje šešėlių teatras nebuvo populiarus iki Švietimo epochos, o tada jau Ambroise (ar Ambrogio) pradžiugino XVIII a. 8-ojo dešimtmečio Londoną; po kelerių metų ir Goethe Trefurte įkūrė šešėlių teatrą. Tokie spektakliai įtiko racionaliam XVIII a. skoniui, nors traukė žiūrovus dar ir XIX a. Garsiausias šešėlių teatras, kurį įsteigė Dominique’as Séraphinas Paryžiuje 1784 m., klestėjo iki 1870 m., o Henri Rivière’o šešėlių melodramos „Chât Noir“ kabinete, pradėtos rodyti 1887 m., išliko populiarios ir po pirmųjų kino seansų. Tačiau jas greitai nustelbė įspūdingesni reginiai.

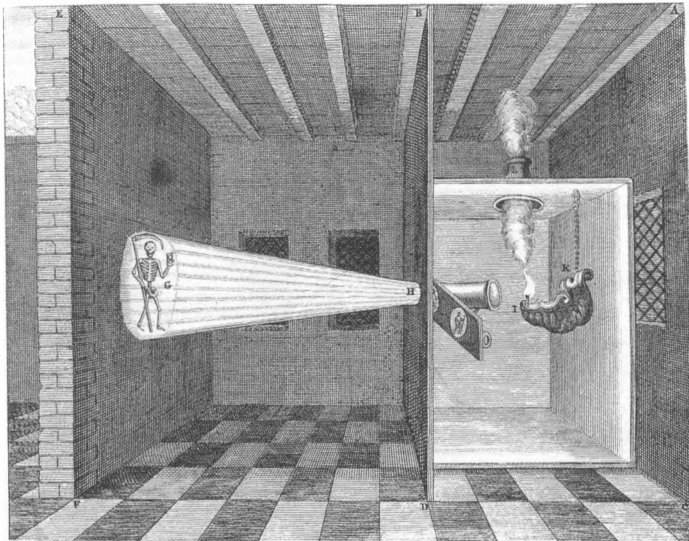
Tai buvo „Eidophusikon“, šviesos efektais paremtas teatras, kurį XVIII a. pabaigoje sumanė elzasietis tapytojas ir scenografas Pilippe’as Jacques’as de Loutherbourg’as: čia tūkstančius mažyčių scenelių animavo išradingos šviesos ir šešėlių variacijos. Robertas Barkeris iš Edinburgo pasinaudojo šiuo išradimu ir 1787 m. pritaikė epiniams dailininkų realistų Benjamino Westo ir Roberto Kero Porterio paveikslams. Barkerio panorama buvo išdėliota di-



2 Javos šešėlių teatro karalius. *Wayang kulit* (šešėlių pjesės) vaidinamos jau 1000 metų ir tebėra labai populiarios, o *dalang* (lėlininkai) garsūs kaip kino žvaigždės.

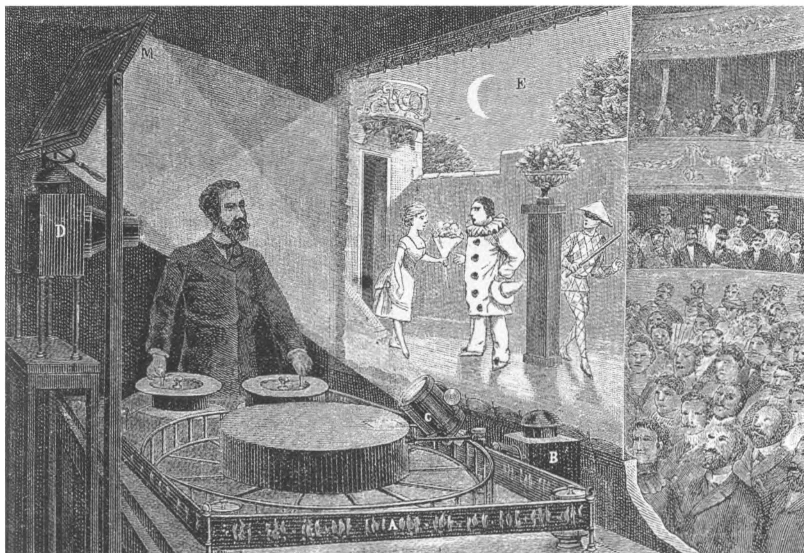
džiuliame žiūrovus apžiedusiame cilindre. Kitas rodymo būdas – diorama – dar įmantresnis; jo pradininkai 1822 m. buvo prancūzai Claude'as Marie Boutonas ir Louis Jacques'as Mandé Daguerre'as. Žiūrovai sėdėjo ant besisukančios pakylos, o drobę apšvietė visa baterija žibintų su užuolaidom. 1823 m. Johnas Constable'is užrašė savo įspūdžius iš Regento parko dioramos: „Iš dalies tai skaidrumas. Žiūrovas yra tamsioje patalpos, todėl iliuzija labai maloni ir įspūdinga. [Tačiau] trūko meno subtilumo – mat siekiama apgauti. Menas teikia malonumo primindamas, ne apgaudamas.“

Stebuklingasis žibintas (*laterna magica*) buvo dar populiaresnis. Svarbiau- II
sias jo sudėtines dalis 1646 m. buvo aprašęs vokiečių jėzuitas Athanasijus
Kircheris veikale *Ars Magna Lucis et Umbrae* (peržiūrėta 1676 m.), o praėjus 3
dešimtmečiui šias žinias į visumą sutelkė veikiausiai olandų mokslininkas



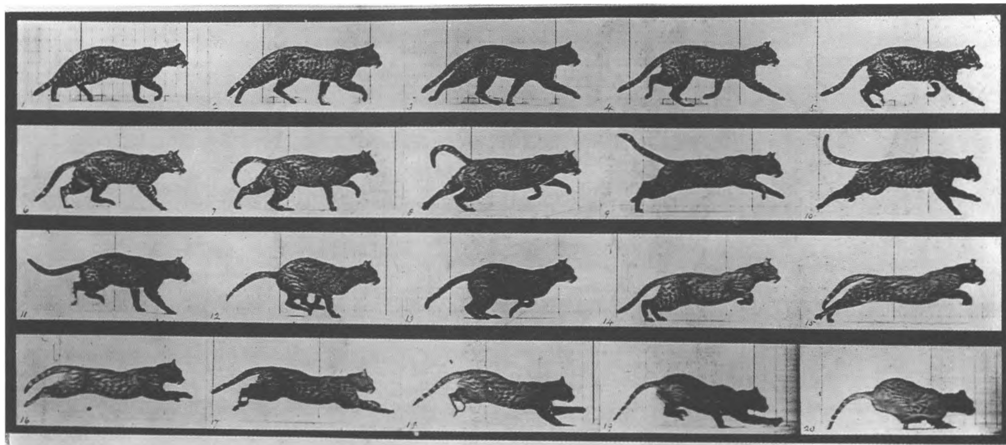
3 Magiškojo žibinto projekcijos principai išdėstyti Athanasijaus Kircherio knygoje *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671). Iš šios schemos matyti, kad objektyvų vaidmuo dar nebuvo gerai suvoktas.

4 Įvairūs XVIII ir XIX a. magiškieji žibintai bei skaidrės.



5 Emile'io Reynaud „Šviesos pantomimos“, vaidintos jo „Optikos teatre“ 1892–1900 m. Kiekvienas toks animuotas muzikos lydimas pasakojimas trukdavo apie 15 min., jam reikėjo 700 spalvotų paveikslėlių.

Christiaanas Huygensas. „Žibinto“ reginys, kurį 1666 m. teko matyti Samueliui Pepysui, tikriausiai buvo gana primityvus, nes žvakės šviesa blyškiai teapšvietė storo matinio stiklo skaidrių spalvas. W. J. Gravesande'as (1721) ir Ami Argand'as (1780) pritaikė aliejines lempas, o dar pranašesnė už jas 4
buvo srove iš lempos besiveržianti balta karbitinių lempų šviesa, tad naudojant daug tokių žibintų ir lęšių, projektuojamiems vaizdams buvo galima suteikti gelmės ir tolygaus judėjimo įspūdį. Pasitelkęs šią techniką, XVIII a. pabaigoje belgų reginių meistras Etienne'as Gaspard'as Robert'as (žinomas kaip Roberstonas) sukūrė fantastinius efektus – fantasmagorijos atmosferą dar sustiprino dūmai, kamuoliais virstantys gotikinėje aplinkoje. Niemiecas Philipstahlis atvežė šį reginį į Londoną. Čia vienas jo mokinių Henry Langdonas Childe'as amžiaus pabaigoje parodė pirmuosius „tirpstančius vaizdus“. Vaizdą perteikė mechaniškai judančios skaidrės, sumanytos jau 1739 m. Pieterio van Musschenbroecko. „Chromatrope“, „Eidotrope“ ir „Cycloidotrope“ prietaisų efektai buvo paremti krumpliaračių, besisukančių diskų ir slydinėjančių stiklo langelių sistema, o „Choreutoscope“, užpatentuotas



Londono optikos meistro L. S. Beale'io, buvo pirmasis nenutrūkstamai judančio vaizdo projektavimo įtaisas.

Visus žibintų išradėjus pralenkė prancūzas Emile'is Reynaud (1844–1918).
Jo „Praxinoscope“ prietase atvirus langelius (tokie buvo „Zoetrope“ įrengi-
nyje) pakeitė viduryje įtaisytas daugiakampis veidrodinis būgnas. Tas būg-
nas atspindėjo besisukančius paveikslėlius, taip sukurdamas aiškų, ryškų ju-
dantį vaizdą. Reynaud ėmė naudoti ilgesnes persišviečiančias plokšteles bei
vaizdo projektavimo objektyvą ir sukūrė „Praxinoscope à Projections“, ku-
5 riuo naudojosi savo Optikos teatre, nuo 1892 m. rodydamas „Šviesos panto-
mimas“. Teatre sausakimšai prisirinkdavo norinčių stebėti žavingus judan-
čiuosius vaizdus, o iki kino atsiradimo tebuvo vienas žingsnis. Tačiau di-
džioji Reynaud nelaimė, kad sėkmingai projektuoti judančias nuotraukas
tebus išmokta po trejų metų.

Fotografijos istorija siekia Aristotelio raštus, arabų matematiko Al Hazeno bei Leonardo da Vinci tyrinėjimus, – pastarojo sukurtą teoriją apie *camera obscura* XVI a. praktiškai panaudojo kitas italas, Giambattista della Porta. Porą šimtmečių dailininkai naudojosi *camera obscura* ir jos modifikacijomis kaip eskizavimo priemone, o mokslininkai Thomas Wedgwoodas, J. H. Schultzas, seras Johnas Herschelis ir Blanquet Evrardas atliko tyrimus, ieškodami mechaninių ir cheminių priemonių taip gautam atvaizdui išsaugoti. Tačiau fotografija tapo realybe Josepho Nicéphore'o Niepce'o ir Louis Daguerre'o dėka, – pastarasis 1839 m., praėjus šešeriems metams po partnerio mirties, pademonstravo dagerotipą Paryžiuje. 1840 m. anglas Williamas Foxas Talbotas atrado nuotraukos spausdinimo ant popieriaus būdą ir nega-

6 Eadweardo Muybridge'o nufotografuotos bėgančio katino judesio fazės. 1879 m. su savo „Zoögyroscope“ (1881 m. tas prietaisas pavadintas „Zoöpraxiscope“) iš panašių nuotraukų jis ėmė projektuoti ekrane judančiuosius vaizdus.



7 Etienne'as Jules'is Marey demonstruoja savo „fotografinį šautuvą“ (1882). Marey, pramintas „Bonė paukštininku“, sukūrė fazių techniką, kurią naudodamas fiksavo paukščio skrydį. 1888 m. jis pritaikė „šautuvui“ popierines juosteles, o 1889 m. – perforuotą celiulioidą.

tyvo bei pozityvo procesą, šiuo pagrindu toliau buvo tobulinami jo kalotipai (vėliau talbotipai). Jo skaidrės patentą nusipirko broliai Langenheimai iš Filadelfijos. 1849 m. jie ėmė naudoti stiklo plokštelių pozityvus, taip išgrįsdami kelią nuotraukos vaizdo projektavimui ekrane.

1849 m. Plateau pasiūlė sujungti fotografiją ir „Phenakistoscope“ prietaisą, bet kadangi Henry du Mont'o „Omniscope“ (1859) bei Henry R. Heylo „Phasmatrope“ (1870) imitavo judėjimą, jų nenatūraliai sustingusios nuotraukos tik išryškino būtinybę sukurti metodą, kuriuo būtų galima spontaniškai užfiksuoti patį veiksmą. Serijinės fotografijos atsiradimą priartino dviejų labai skirtingų asmenybių darbai, – anglo ekscentriko Eadweardo Muybridge'o ir prancūzo mokslininko Etienne'o Jules'io Marey, gyvenusių 1830– 7
1904 m.

1872 m. Kalifornijos gubernatorius Lelandas Stanfordas pasamdė klajoklį
fotografą Muybridge'ą nustatyti, ar šuoliuojantis arklys bent akimirkos dalį 6
pašoka taip, kad visos jo keturios kanopos nesiektų žemės. Minima 25 000 dolerių lažybų suma, neva paskatinusi užsakovą samdyti fotografą, gali būti

ir pramanyta, tačiau Muybridge'ui pavyko tai įrodyti 1878 m., kai trumpesnė ekspozicija įgalino patobulinti jo sistemą – dvylikos fotoaparatų bateriją, išrikiuotą palei Palo Alto lenktynių takelio tiesiąją, – objektyvus atidarydavo patys arkliai: prabėgdami jie užkliudydavo pritaisytas vielas. 1879 m. jis pademonstravo „Zoöpraxiscope" prietaisą, kilusį iš Uchatiuso projekcinio „Phenakistoscope", kuris ant ekrano projektavo Meissonier piešinius, padarytus pagal pirmojo nuotraukas. Vėliau Muybridge'as naudojosi 24 kameromis įvairioms gyvūnų rūšims fotografuoti ir 1888 m. rezultatus paskelbė 11 tomų knygoje *Gyvūnų judėjimo studijos.*

Marey taipogi labiausiai domino judesio mechanika. 1882 m. jis prisi-
7 taikė fotografinį šautuvą, kuriuo jo kolega Pierre'as Jules'is Cesaris Janssenas 1874 m. bandė užfiksuoti Veneros judėjimą Saulės fone. Fotografiniame šautuve panaudota besisukanti plokštelė, kurioje per vieną sekundę užfiksuojama tuzinas akimirksnį tetrunkančių vaizdų. Po eksperimentų su daugeliu susiliejančių ekspozicijų vienoje plokštelėje Marey pirmiausia ėmėsi popierinės, o paskui celiulioidinės suvyniotos juostelės, kuria jau prekiavo Eastmano „Kodako" kompanija – taip jis gavo ištisines judesio atvaizdo juosteles, vadinamas chronofotografijomis. Juosta judėjo tolygiai trūkčio-

8 Peterio Bacigalupi „Kinetoscope" salonas (San Franciskas, 1904). Pirmame salone, atidarytame 1894 m. balandžio 14 d., aparatai stovėjo eilėmis po penkis, o lankytojams ši pramoga kainavo dešimtcentį.





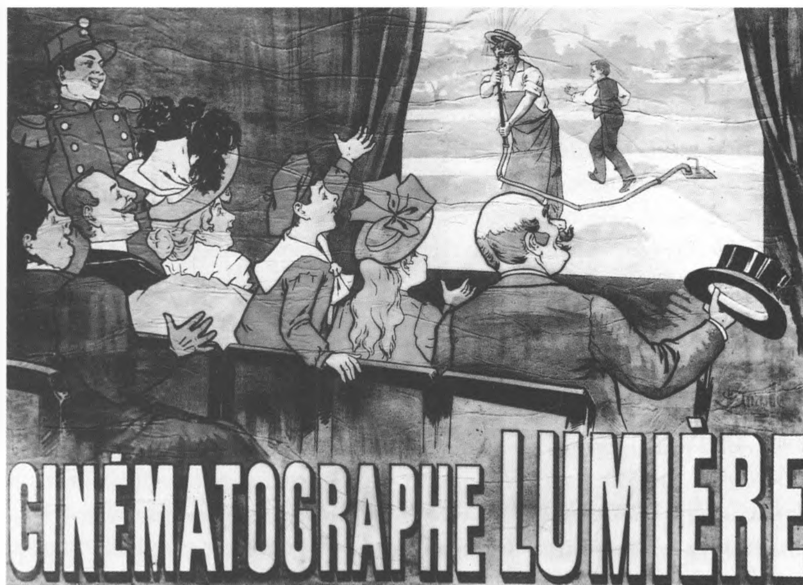
9 *Rice'o ir Irwin bučinys* (1896). Šis Brodvėjaus žvaigždžių Johno Rice'o ir May Irwin bučinys buvo nufilmuotas žiūrėti per „Kinetoscope"; parodytas didžiajame ekrane, sukėlė pasipiktinimą.

dama, įtaisius *Maltos kryžių*, – vokietis Oskaras Messteris sukūrė šį mechanizmą, ir jis tebėra svarbus dabartinės kino įrangos elementas. Nors Marey ir neketino atradimų panaudoti komercijos tikslais, 1893 m. jis su savo padėjėju Georges'u Demenÿ nesėkmingai įsitraukė į mašinos, kuria būtų galima projektuoti judančias fotografijas, kūrimo lenktynes.

Neketinta pirmųjų „judančiųjų vaizdų" demonstruoti ar palikti neįgarsintų. Jų kūrimą rėmė Thomas Alva Edisonas (1847–1931), savo Vest Orindžo laboratorijos vadovui Williamui Kennedy Laurie Dicksonui (1860–1935) davęs nurodymą nukopijuoti „Phonograph" prietaiso konstrukciją. Tačiau paaiškėjo, kad ėsdinti fotografijas ant metalinių cilindrų netinka, ir Dicksonas, kurio nuopelnai dažnai nepastebimi, 1890 m. pagamino fotoaparatą, pavadintą „Kinetograph", kuriame sujungė visų judančio vaizdo evoliucijos pakopų elementus, o kitais metais sukūrė žiūrėjimui skirtą įtaisą, vadinamą „Kinetoscope".

Raffo ir Gammono „Kinetoscope" salonai atsidarė 1894 m. ir išpopulia- 8
rėjo visoje Amerikoje, juose buvo rodomos pirmojoje pasaulyje studijoje „Black Maria" nufilmuotos scenelės. Tokie dalykėliai, kaip *Fredo Otto čiaudulys, Rice'o ir Irwin bučinys,* tuzinai vodevilių bei bokso imtynių buvo ne- 9
montuojami, jų trukmė priklausė nuo veiksmo trukmės ar juostos atkarpos ilgio.

Lengvabūdiškai atsisakydamas pasinaudoti užsienio išradimais, Edisonas visai nepaisė projektavimo teikiamų galimybių ir bandė kuo daugiau išspausti iš kinetoskopo aparato, kur reginys buvo stebimas pro okuliarą, tikėdamasis,



10 Lumière'ų sinematografą (1896) reklamuojantis plakatas. Pavaizduotas filmo *Aplaistytas laistytojas* epizodas, kai išdykėlis užmina ant žarnos, o sodininkas pabando išsiaiškinti, kodėl nebėga vanduo.

kad tai bus dar viena naujovių ištroškusio amžiaus užgaida. Apsirikimas iš godumo galiausiai jam brangiai kainavo.

Išradimų amžiaus viršūnė buvo įvykis, tradiciškai žymintis kino gimimą – pirmasis brolių Lumière'ų mokamas „Cinématographe" seansas indiškame salone Paryžiaus „Grand Café" rūsyje 1895 m. gruodžio 25 d. Iš esmės Auguste'as (1862–1954) ir Louis (1864–1948) paprasčiausiai laimėjo lenktynes, suradę būdą sujungti „Kinetoscope" prietaisą ir *laterna magica*. Čia varžėsi daug amžininkų: prancūzų kilmės Louis Aimé Augustin Le Prince'as, kuris filmavo ir rodė Lydso miesto gatvių vaizdus, bet nepabaigęs savo darbo paslaptingai dingo; Williamas Friese-Greene'as, kuris laisvai naudojosi savo tautiečių Johno Rudge'o bei Fredericko Varley – jų aparatas veikė efektingai tikriausiai tik 1951 m. britų „biopike" *Magiškoji dėžė* – atradimais; Londono teisėjas Wordsworthas Donisthrope'as, kurio kinesigrafo eksperimentai sustojo dėl pinigų stygiaus; taip pat vokiečiai broliai Maxas ir Emilis Skladanowsky, „Bioscope" išradėjai, bei prancūzas Henry Joly, pagaminęs „Photo-

zotroöpe". Kitoje Atlanto pusėje tokie pionieriai buvo majoras Woodville'is Lathamas bei jo sūnūs Gray ir Otway, kurių „Panoptikon" (arba „Eidoloscope") prietaise buvo pritaikyta „Lathamo kilpa" – dėl kilpos perforuota celiulioidinė juosta slinkdama pro objektyvą nebetrūkdavo (vėliau tai leido kurti pilnametražius filmus), taip pat Thomas Armatas bei C. Francis Jenkinsas, kurių „Phantoscope" vėliau surinko Edisonas, pervadino „Vitascope" ir 1896 m. eksponavo Niujorke, Kosterio ir Bialo koncertų salėje.

Jau prieš 1895 m. gruodžio 28 d. Lumière'ai, Lathamai, abu broliai Skladanowsky, Armatas ir Jenkinsas, Jeanas Aimé LeRoy, Eugene'as Lauste'as ir Hermanas Casleris buvo viešai pademonstravę savo projektorius, tačiau istorikai būtent šią dieną laiko šventa. Lumière'ų nuopelnai didesni už jų konkurentų. Jų nešiojamos ranka sukamos kameros (o išrado ją Louis vieną bemiegę naktį), kuriomis buvo galima filmuoti, kopijuoti ir projektuoti vaizdą, netrukus sukosi visame pasaulyje. Buvo kuriamas bendro pobūdžio, karinių, komiškų vaizdų, gamtos vaizdelių ir amžininkų portretų katalogas. Daug nuoširdesni 15–20 sek. trunkantys gyvenimo fragmentai tuoj išryškino studijinių Dicksono atkarpų trūkumus. Lumière'ų judantieji vaizdai buvo fotografiškai rimti, o ne teatrališki. Dėl vaizdo gelmės traukinys, įvažiuojantis į La Siota stotį, buvo dar tikroviškesnis. Jau net filmuke *Darbininkai, išeinatys iš Lumière'ų fabriko* apčiuopiami pagrindiniai pasakojimo elementai – pradžia, vidurys ir pabaiga. Daugelio šių tikrus gyvenimo įvykius fiksuojančių gabalėlių (*actualities*) natūralizmas ir šurmulys pranašauja sovietinio *kino-oko* (kino akies) ir italų neorealizmo stilių, o siužete *Vaiko maitinimas* jau aiškios šeimyninio filmo nuotaikos.

Pirmojo Lumière'ų seanso programoje buvo ir *Aplaistytas laistytojas* – pir- 10
masis kinematografo pokštas (gegas) ir pirmasis filmas, kuriame yra siužetas.



11 Klajoklė Mottershaw šeima (apie 1902 m.) iš Šefildo rodydavo savo filmus, pvz., *Įsiveržimas vidury baltos dienos* (1903), mugėse ir karnavaluose. Buvo ir kitų klajoklių, kaip antai Jamesas Bamforthas (*Bučinys tunelyje*, 1900) ir Williamas Haggaras (*Čarlio Pyso gyvenimas*, 1905).

Kai palyginame kinematografo priešistorę ir tą laiką, kurio prireikė romanui ar kitiems menams išsirutulioti, sunku ir patikėti, kad kine galėjo taip greitai susiformuoti sudėtinga išsyk atpažįstamų pasakojimo simbolių sistema su savita gramatika ir poetika. Tačiau nedaugelis norėjo sutikti, jog kinas, išaugęs iš sensacingo skaitalo, komiksų, populiarios fotografijos ir melodramos, yra
11 menas, ir atmetė jį kaip mugės pramogą ar fokusininko butaforiją. Ironiška buvo ir tai, kad pirmasis tikras kino menininkas buvo prancūzas iliuzionistas George'as Méliès (1861–1938), daugelio laikomas siužetinio filmo tėvu.

Méliès įkurta „Star Film“ kino studija 1896–1906 m. pagamino 500 filmų, tačiau tik 140 iš jų išliko. Méliès – prodiuseriui, režisieriui, scenaristui, scenografui, operatoriui ir aktoriui – priskiriami pirmieji kadrai su užplaukimais, dvigubo eksponavimo kadrai, pokadrinis filmavimas, režisūros užuomazgos ir dirbtinio apšvietimo efektai. Jo siužetų įvairovė lygiai įspūdinga: trumpi pokštai, arba fejerijos, pavyzdžiui, *Žmogus gumine galva* (1901), fantazijos (*Pelenė,* 1899*),* atkurti istoriniai įvykiai bei asmenų biografijos (*Benvenuto Cellini,* 1904), režisuotos tikros istorijos (*Dreyfuso meilės istorija,* 1899) bei mokslinės fantastikos nuotykiai, o garsiausias iš šių filmų – trisdešimties
12 scenų *Kelionė į Mėnulį* (1902). Norėdamas parodyti, kad kamera gali meluoti, Méliès atsisakė fotografinio požiūrio. Jis perprato tikrojo ir ekrano laiko skirtumą ir sumanė pribloškiančią gausybę optinių efektų, kurie išplėtė išgalvoto pasakojimo filme parametrus. Chaplinas vadino jį „šviesos alchemiku“, D. W. Griffithas teigė esąs skolingas jam už viską, tačiau Méliès kamera taip ir liko priekinėje eilėje sėdinčia gyvojo paveikslo žiūrove – o šio *tableau vivant* scenografija, surežisuoti aktorių pasirodymai neleido atsirasti veiksmo gelmei. Kai kas priekaištavo jam esą gaminąs kičą, kiti tai vadino „aristokratiška pornografija“, tačiau pagrindinis Méliès trūkumas buvo skurdi vaizduotė, neleidusi jam panaudoti visų paties sukurtų technikos gudrybių.

1911 m. perpirkę Méliès verslą, broliai Pathé tapo galingiausiais visame pasaulyje filmų gamintojais, platintojais ir rodytojais. Prancūzijoje su jais tegalėjo lenktyniauti tik Gaumont'as, o sėkmę jiems pelnė daugiausia Alice Guy-Blanché (pirmoji moteris režisierė, 1897–1906 m. sukūrusi per tris šimtus trumpų filmų), Victorinas Jasset (kriminalinio serialo kūrėjas) bei produktyvusis Louis Feuillade'as, nuo 1806 m. sukūręs daugiau nei 800 filmų, 100-ui parašęs scenarijus ir bendradarbiavęs kuriant daugybę kitų. Tačiau Charles'io Pathé, praminto „ekrano Napoleonu“, stiprybė buvo dabita Maxas Linderis, daugiau nei 400 komedijų žvaigždė, bei vyriausiasis prodiuseris Ferdinandas Zecca (1864–1947), mikliai ir meistriškai plagijavęs kiekvieną naują temą bei stilių.



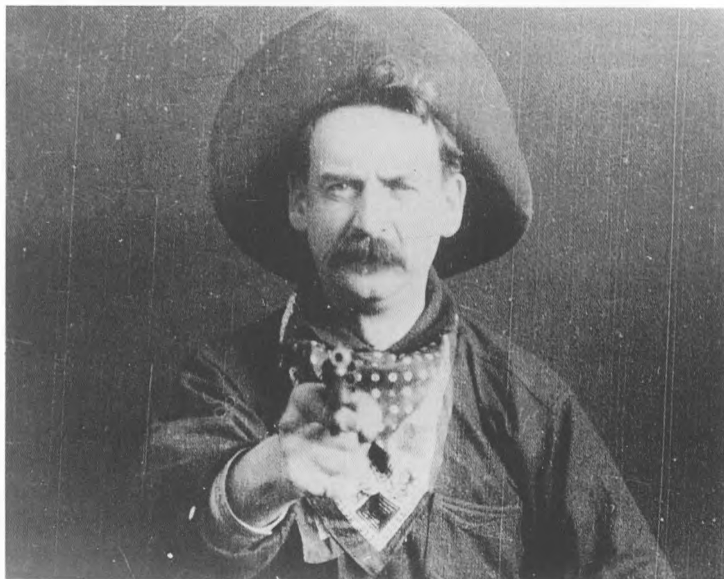
12 Georges'o Méliès *Kelionė į mėnulį* (1902). Raketa, iššauta iš patrankos Žemėje, pataiko Mėnuliui į akį. Šis veiksmas pakartojamas kitame plane filmuojant tarsi nuo mėnulio paviršiaus, kur išsilaipina astronomų klubas.

Vis dėlto tokio ažiotažo, kurį kėlė Edwino S. Porterio (1870–1941) filmai, net ir Zecca nepavyko pasiekti. Dirbdamas pas Edisoną projektuotoju, Porteris ėmė suvokti, kad sintaksnis siužetinio filmo vienetas yra ne scena, o kadras. Niujorko moderniojo meno muziejuje esantis *Amerikiečio ugniagesio gyvenimo* variantas liudija, kad šios teorijos jis laikėsi jau 1902 m. Tačiau Kongreso bibliotekoje saugoma autorinė kopija kitokia – čia matyti, kad dramatiška išgelbėjimo scena pirmiausia buvo parodyta nelaimės ištiktos moters akimis, o paskui – ugniagesio, bet ne kaip tuo pat metu vykstantys veiksmai. Šis filmas reikšmingas ir dėl daugelio kitų originalių naujovių – pavyzdžiui, ekrane pavaizduota tai, apie ką galvojama; dokumentiškai nufilmuoti kadrai naudojami išgalvotoms scenoms, o paralelinio montažo technika ir sumaniai kino priemonėmis sukurta erdvė mokė žiūrovus mintyse susieti įvykius, ekrane nesurikiuotus griežtai chronologiškai.

Vesterno užuomazgoje *Didysis traukinio apiplėšimas* (1903) Porteris nesinaudoja tradiciniu montažu. Iš pradžių filmas buvo montuojamas tradiciškai, bet netrukus Porteris ėmėsi paralelinio montažo sukurti ritmui ir tempui, o siekdamas įtampos pasitelkė dvigubą eksponavimą. Herojų judėjimas

skersai ekrano, vaizdo pridengimas veiksmo vietos kaitos įspūdžiui sukurti, gilumine kompozicija – žiūrovams rodoma daugiau, nei žino herojai, – horizontalus ir vertikalus kameros judesys veiksmo įkandin darė veiksmą sklandų ir intensyvų. Deja, nebuvo taikomas vidinis scenų montažas, ir epizodai, filmuoti viduje (jie smarkiai skyrėsi nuo filmuotų lauke) buvo apgailėtinai
13 dirbtiniai, vaidyba teatrališka; vis dėlto *Didysis traukinio apiplėšimas* sukūrė pagrindinius filmo montavimo, kai sukuriamas nenutrūkstamas veiksmas, principus ir smarkiai praplėtė universalios kino kalbos galimybes. Perversmas, kurį jis padarė, leido kinui laisvai elgtis su erdve ir laiku. Vis dėlto, kaip ir Méliès, Porteris nepajėgė patenkinti vis augančių publikos poreikių ir 1915 m. paliko šią veiklą.

Amerikiečio ugniagesio gyvenime buvo ypač stambus pavojaus skambučio planas, tačiau *Didįjį traukinio apiplėšimą* Porteris nufilmavo daugiausia bendrais ir vidutiniais planais, išskyrus stulbinantį finalą, kur buvo panaudotas stambus planas – revolveris, nutaikytas į žiūrovų salę. Stambų planą pirmą



13 Edwino S. Porterio *Didysis traukinio apiplėšimas* (1903). 12-os minučių filmas buvo sudarytas iš 14 atskirų planų. Iš jų išsiskyrė paskutinis, „iškritęs“ iš filmo erdvės ir vaizduojantis šerifą, nusitaikiusį tiesiai į žiūrovą.



14 Cecilo Hepwortho *Išgelbėtas Rouverio* (1905). Į čigonų lūšną, kur įkalintas pagrobtas kūdikis, Rouveris veda savo šeimininką; tai nuoseklios krypties judėjimo pavyzdys kadro erdvėje.

kartą panaudojo George'as Albertas Smithas *Senelės akiniuose* (1900), siekdamas parodyti įvykius savičiau ir tikroviškiau. Smithas buvo Braitono mokyklos, kuriai priklausė ir Esme Collings bei Jamesas Williamsonas, narys. Prodiuseris Cecilas Hepworthas dirbo netoli Londono. Jo 1905 m. filmas *Išgelbėtas Rouverio* praplėtė Porterio atradimus, paįvairino filmo pasakojimą bei simbolių panaudojimą, parodė konteksto įtaką filmo tempui, veiksmo „taupymo", judančia kamera nufilmuotų kadrų (travelingo), kadro-epizodo, kino priemonėmis sukurtos erdvės ir numanomos informacijos vaidmenį. Trumpą atkarpą pasaulio kino istorijoje Didžiajai Britanijai pavyko pabūti lydere. Paprastas, bet kupinas įtampos filmas *Išgelbėtas Rouverio* buvo nepra- 14
lenkiamas dėl fabulos konstrukcijos ir ritmo. Alfredas Collinsas ir Zecca pažabojo kino meno energiją komiškų gaudynių temai plėtoti, tačiau tikrasis Porterio bei Hepwortho atradimų paveldėtojas buvo D. W. Griffithas.



15 D. W. Griffithas filmuojant *Nepakantumą* (1916) su Lilian Gish. Filmuoja Billy Bitzeris – jis buvo toks išradingas, kad Griffithas jų bendravimo laikais (1908–1924) galėjo įgyvendinti daugelį savo sumanymų.

Klasikinio Holivudo pagrindai

„D. W. Griffithas – nepaprastą sėkmę „Biograph“ kompanijai atnešęs prodiuseris, moderniojo meno stiliaus pradininkas, pertvarkęs judančiųjų vaizdų vaidybos pagrindus. Didelis arba stambus planas, bendri ir tolimi planai, pirmą kartą panaudoti *Ramonoje,* sugrįžimas praeitin, įtampos stiprinimas, užtemimai ir išraiškos santūrumas – tai jam priklauso naujovės, kuriomis dabar naudojasi pažangiausi prodiuseriai, tai jo dėka kino vaidyba pakilo į aukštesnį lygį ir nusipelnė būti laikoma menu.“

Tokį skelbimą per visą laikraščio puslapį Griffithas (1875–1948) įdėjo į 15
New York Dramatic Mirror, išeidamas iš garsiosios kino studijos „Biograph“ į ką tik įkurtą (1913) „Mutual“. Maža kas būtų atpažinęs tą rimtąjį teatralą, kuris 1905 m. pirmą kartą išvydęs filmą pareiškė, jog „reikėtų nušauti kiekvieną, kuris mėgaujasi tokiais dalykais“, o po to, kai buvo atmestas jo *Toskos* pastatymas, tik skurdo prispaustas suvaidino Porterio 1907 m. susuktame filme *Išgelbėtas iš erelio lizdo* (prisidengęs Lawrence'o Griffitho pseudonimu).

Turint omenyje tokią pradžią, tik dar nuostabesni atrodo stulbinantys Griffitho pasiekimai, nepalyginami su jokio kito meno pradžia. Daugiau nei 450-yje filmų, kuriuos jis režisavo arba kurių gamybai vadovavo 1908–1913 m., Griffithas sukūrė šio meno kalbą ir tos kalbos sintaksę, vartotą kino ilgiau nei pusę amžiaus. Pasak Ericho von Stroheimo, nuo statisto pakilusio iki Griffitho asistento, „jis pigiai, akį rėžiančiai pramogai suteikė grožio ir poezijos“. Pats Griffithas ilgą laiką nesuvokė keičiąs kino raišką. Priešingai nei teigiama aname skelbime, kino „stiliaus pradininkas“ visai nebuvo novatorius. Jis veikiau intuityviai plėtojo ir gludino kinematografo metodus, jungė juos su Viktorijos laikų daile, literatūra ir teatru, siekdamas kuo įspūdingiau papasakoti savo istorijas.

Praėjus penkeriems metams po režisūrinio debiuto Griffithas buvo visiškai įvaldęs kino formą. Nors *Dolės nuotykiai* (1908) yra dar tik nedarnus realizmo ir melodramos klišių mišinys, filmo pasakojimo tėkmė jau intuityvi, justi simetrija. Griffithas rūpestingai komponavo, siekdamas panaudoti visą kadro plotą, dažnai išryškindavo foną, pasitelkdavo bendrą planą dramatizmui sustiprinti. Jis kupiūruodavo veiksmą, pačiam siužetui leisdavo nulemti, kur stovės kamera ir kada bus nutrauktas filmavimas, o išsigelbėji-

mas paskutinę minutę – turėjęs tapti lyg ir jo prekyženkliu – išsiskyrė ritmiškumu ir puikiai sutvarkyta ekrano erdve.

Nepaprastai daug dirbdamas, Griffithas turėjo apsčiai galimybių eksperimentuoti filmo struktūros ir raiškos srityse. Be to, kad tyrinėjo sugrįžimo praeitin (*flashback*) teikiamas galimybes, pasirinkdavo kameros padėtį pagal pageidaujamą matymo lygį, netgi numatydavo kameros nuotolio efektą: ankstyvieji darbai liudija, kad atskiri epizodai jam yra kinematografinės frazės, šias galima taip sudėlioti, kad susidarytų scenos, kurioms jungti nereikia konkrečios draminio veiksmo logikos. Pavyzdžiui, *Nuošali vila* (1909) – 12 minučių filmas, kurį sudaro 52 atskiri planai. Taip Macko Sennetto scenarijui suteikta greičio ir įtampos. Kai „Biograph" vadovai suabejojo, ar žiūrovai perpras tokią pasakojimo techniką, Griffithas atsakė: „O ar Dickensas rašo kitaip?" Vienu metu vykstantys įvykiai ir išgyvenimai, jo pavaizduoti kinematografinėmis priemonėmis, buvo Eizenšteino „atrakcionų montažo" bei Murnau „subjektyviosios" kameros (žr. p. 76 ir 61) pirmtakai. Griffitho vaizdinės metaforos pranašauja ir sovietines asociatyviojo, arba intelektualiojo, montažo teorijas.

Kiekviename filme jis imdavosi vis sudėtingesnių formos eksperimentų. *Priebėga kviečiuose* (1909) liudija, kad režisierius vis atidesnis atskirai kadro erdvei, mizanscenoms. Siekdamas suderinti filmavimą gamtoje ir filmo visumą, Griffithas atsisakė piešto teatrinio fono ir ėmė naudoti buitines dekoracijas. Glaudžiai bendradarbiaudamas su operatoriumi G. W. „Billy" Bitzeriu (1872–1944), kai kurias priemones – horizontalias ir vertikalias panoramas bei judančią kamerą – jis ištobulino iki prasminių išraiškos formų, o filme *Loundeilo operatorius* panaudojo net kryžminį tokių judančios kameros planų montažą. *Girtuoklio atsivertime* (1909) dirbtinis apšvietimas turėjo simuliuoti laužo šviesą, o filme *Pipa praeina* (irgi 1909 m., bet po pirmojo sukūrus 68 filmus) kaip naracijos ir personažų apibūdinimo priemonę jis ėmė taikyti tai, ką vėliau imta vadinti „Rembrandto apšvietimu". Grafines priemones – užplaukimą, užtemimą, diafragmą ir kaukę taip pat vartojo kaip pasakojimo priemones, o sudalytą ekraną ir švelnų vaizdą – saikingai, ir jau kaip pagalbines išraiškos priemones.

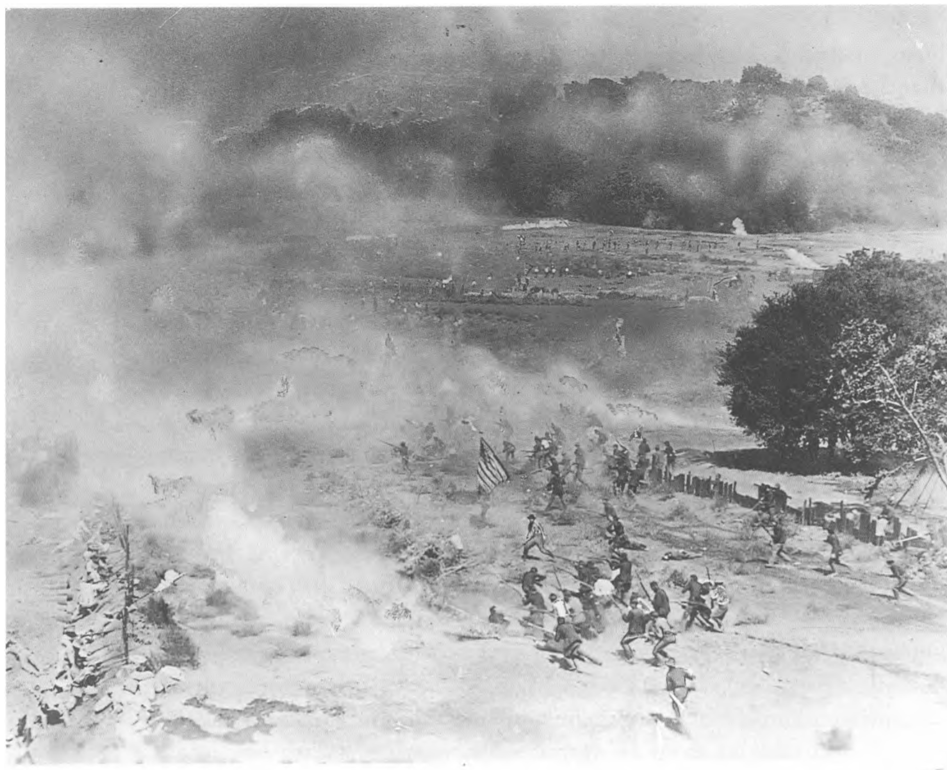
Griffithas pakeitė ir kino vaidybos tradicijas, įvedė repeticijas. Suvokdamas, kad kamera gali padidinti net menkiausią gestą ar veido raumens krustelėjimą, jis reikalavo, kad aktoriai ribotų išraiškos arsenalą, kad judesiai ir manieros aiškiai perteiktų tam tikrus jausmus, asmenybės bruožus ir psichologines būsenas. Ieškodamas reikalingos išorės aktorių, atitinkančių tam tikrus fizinius tipus, jis nuolat atrinkinėjo aktorius ir surinko grupę, kurioje

buvo ir nebyliojo kino žvaigždžių: Lillian ir Dorothy Gish, Mary Pickford, Blanche Sweet, Lionelis Barrymore'as, Donaldas Crispas, Henry B. Walthallas ir Wallace'as Reidas.

Retai prisimenama, kokie įvairūs buvo Griffitho sukurti trumpametražiai filmai. Jis kūrė ne tik melodramas, nuotykių filmus ir literatūros ekranizacijas, bet ir religines alegorijas (*Velnias*, 1908), istorinius filmus (*1776-ieji*, 1909), didaktinius pasakojimus (*Toks yra pasaulis*, 1910), romantiškas kaimo istorijas (*Kaimo Amūras*, 1911), socialinius komentarus (*Kiaulių alėjos muškietininkai*, 1912), satyras (*Niujorko skrybėlė*, 1912) ir vesternus (*Elderbušo Galčo kova*, 1913). Kinui jis suteikė naują socialinį ir intelektualinį statusą, tačiau kad ir kiek daug buvo pasiekęs, liko beveik nežinomas.

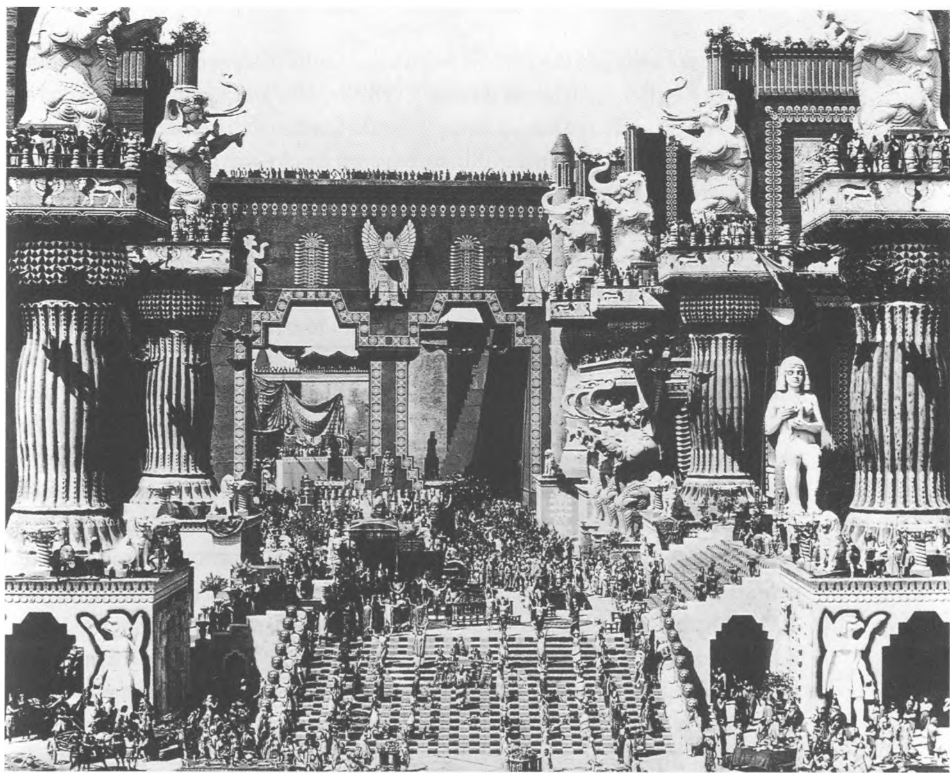
Iki 1913 m. Griffithas buvo įsitikinęs, kad tiesa gali būti visiškai atskleista tik pilnametražiame filme. O čia jam jau teko kurti ant kitų paklotų pamatų. Pirmąjį pilnametražį filmą *Kelio gaujos istorija* sukūrė Charles'as Taitas Australijoje 1906 m., tačiau Griffitho ambicijas itin pakurstė prancūzų „meninis kinas" (*film d'art*) – filmas *Karalienė Elžbieta* (1912) bei italų epas *Quo vadis?* (1913). Įtūžęs, jog jo dviejų serijų *Eunuchas Ardenas* (1911) buvo padalytas į atskiras dalis, 1913 m. Griffithas slapta ėmė statyti keturių dalių biblinį reginį *Juditą iš Betulijos*. Šis filmas atsiėjo negirdėtus pinigus (18 000 dolerių) ir išryškino visas Griffitho režisieriaus stipriąsias ir silpnąsias puses. Kruopščiai atkurti kostiumai ir aplinka, įtampos kupinas pasakojimas, nepriekaištinga vaidyba; montažu – ypač mūšio epizodų, kai masinės scenos vis dėlto neužgožia individo dramos, – pasiekiama tokios įtampos, kad Eizenšteinas paskui tai pavadino „kontrastingų vaizdų šoku". Tačiau siekdamas didingumo ir reikšmingumo, Griffithas pamiršo eksperimentus, tuomet ir išlindo lėkštas intelektas. Jo vizijoje per daug reikšmės suteikta gana įmantriam melodramatizmui, o melodramą jis laikė didžiuoju menu. Ir visi jo vėlesni darbai, net geriausi filmai *Nacijos gimimas* (1915) bei *Nepakantumas* (1916), persmelkti sentimentalumo, pretenzingumo ir politinio naivumo.

Visa, ką geriausia buvo išmokęs, Griffithas sudėjo į *Nacijos gimimą* – Pilietinį karą vaizduojančių Thomo Dixono romanų *Leopardo dėmės* ir *Klano žmogus* ekranizaciją. Režisūros meistriškumas čia iš tikrųjų kelia susižavėjimą: puikiai atkurtas laikotarpis, istorinės realijos, įspūdingi naktiniai kadrai, tonuotos juostos sukeltas efektas, neprilygstamai įtaigus ir tikslus montažas, sujungęs 1544 atskirus kadrus į paveikų pasakojimą. Bet visa tai nustelbė rasistinis fanatizmas – šis filmas gerokai prisidėjo prie jau beišsikvepiančio kukluksklano atgaivinimo, sukėlė protesto bangą. Vis dėlto *Nacijos gimimas* 16
atnešė didžiulę komercinę sėkmę – gamybai išleisti pinigai grįžo per du mė-



16 D. W. Griffitho *Nacijos gimimas* (1915). Kompozicija ir apšvietimas primena Pilietinio karo fotografo Mathew Brady nuotraukas, o mūšio scenos nudažytos raudonai – kovos įkarščiui perteikti.

17 nesius. Didesnę pelno dalį Griffithas investavo į *Nepakantumą* – mat įsižeidęs norėjo atsikirsti į priešišką reakciją, kurią sukėlė *Nacijos gimimas.* Suaudęs draugėn keturias pasakojimo linijas, apimančias 2500 žmonijos istorijos metų, Griffithas siekė parodyti, kaip melas ir veidmainystė visad kėlė pavojų tiesai, tačiau galiausiai pats nusivylė temos nenuoseklumu ir idealistinėm išvadom. Ir šiame filme buvo daug ryškių kinematografijos naujovių: didžiulių Babilono dekoracijų panorama, mūšio scenos, į plačiu potėpiu kuriamą vaizdą įsiterpianti intymi detalė ir abstraktus arba ekspresyvus montažas, suvienijantis atskiras atkarpas. Tačiau žiūrovus suglumino jo stilius ir atstūmė pamokslavimas, tad Griffithui visą gyvenimą teko mokėti už šią nesėkmę. Jį varžė kino studijų sistema, ir Griffitho darbai tapo vis tradiciškesni



17 D. W. Griffitho *Nepakantumas* (1916). Babilono dekoracijos sukurtos Walterio W. Hallo pagal Bitzerio Brangenybių bokšto kadrus, nufilmuotus San Francisko parodoje (1914).

ir senamadiškesni, tad nors paskui dar pastatė puikių filmų, kaip *Nulaužti žiedai* (1919) ar *Audros našlaičiai* (1922), jis vis labiau kartojosi ir linko į sentimentalumą. Paskutinis Griffitho filmas *Kova* (1931) buvo tokia nesėkmė, kad pažemintas to meno, prie kurio kūrimo jis tiek daug prisidėjo, 17-ai metų buvo priverstas pasitraukti iš Holivudo.

Studijų sistema paralyžiavo daugelį 3-iojo dešimtmečio filmo kūrėjų. Tačiau džiazo amžiui riedant į pabaigą, sunku buvo ir prisiminti, kad daugelis mogulų, uždėjusių savo sunkią leteną ant Amerikos kino, įžengė į šią pramonę tik trumpam, tikėdamiesi gerokai prisikimšti kišenes iš to, kas tuomet buvo neabejotina šviežiena. Tačiau tokiems vyrams kaip Carlui Laemmle'ui (1867–1939), Adolphui Zukorui (1873–1976), Williamui Foxui (1879–

1952), Jesse Lasky (1880–1958), Samueliui Goldfishui (vėliau jis tapo Goldwynu, 1882–1974), Marcui Loewui (1870–1927) ir Louisui B. Mayeriui (1885–1957) – dauguma jų buvo pirmos kartos žydų emigrantai iš Rytų Europos, – pakako įžvalgos ir drąsos 2-ajame dešimtmetyje laimėti šio verslo kovas.

Po 1896 m. balandžio mėnesį Niujorke įvykusios „Vitascope" premjeros visą šalį apėmė karštligiškas noras žiūrėti projektuojamus judančiuosius vaizdus. Kad patenkintų šį nepasotinamą poreikį, prodiuseriai ir rodytojai kuo įžūliausiai ignoravo įrenginių patentus ir naudojosi tuo, kad filmų autoriaus teisės nebuvo saugomos. 1897 m. apsiginklavęs „Lathamo kilpos" patentu, Edisonas kilo į mūšį, vieną po kitos į teismą paduodamas kompanijas, naudojusias tokią kilpą savo kamerose ir projektoriuose. Tuomet Thomas Armatas įtūžęs, kad Edisonas prisiskyrė sau „Vitascope" prietaisą ir pritaikė jo mechanizmą savo projektoriui „Kinetoscope", taip pat ėmėsi siuntinėti kvietimus į teismą dėl kilpos patento, apskundė net patį Edisoną. Kai smulkesnės kompanijos užsidarė, į ginčus įsivėlė Armato ir Lathamo patentus įsigijusi „Biograph" kompanija. Taip Amerikos teismuose atsirado daugiau nei 200 tokių bylų.

Tuo pat metu vyko filmų rodymo revoliucija. Kol 1902 m. nebuvo atidaryta pirmoji stacionari rodymo vieta – Thomo L. Tally „Electric Palace" Los Andžele, – filmai būdavo įtraukiami į vodevilių programas arba tapdavo dar viena mugių pramoga. Pirmieji kino teatrai parduotuvių holuose atsidarė 1905 m., o iki 1910 m. jau buvo 10 000 tokių „dešimtcenčių" teatrų (*nickelodeon*), kas savaitę sutraukiančių iki 80 milijonų lankytojų. Anksčiau rodytojai pirkdavo juostas tiesiai iš gamintojų, mokėdami už ilgį, kainai įtakos turėjo ir gamybos išlaidos bei parduodamų bilietų skaičius. Tačiau dabar žiūrovai reikalavo nuolat keisti programas, taigi kad mechanizmas sparčiau suktųsi, į šį verslą įsitraukė dar vienas dalyvis. Platintojai pirko arba nuomojo filmus iš prodiuserių ir palankiomis kainomis tiekė rodytojams. Ši trigrandė sistema beveik visur tebeveikia ligi šiol. Edisonas tikėjosi pasinaudoti naująja komercine struktūra ir kartą visiems laikams atsiriboti nuo įvairaus plauko išsišokėlių. 1908 m. jis susikvietė Armatą, platintoją Kleiną ir septynias kompanijas – „Biograph", „Vitagraph", „Essanay", „Selig", „Pathé", „Lubin" ir „Kalem". Jie sudarė Filmų patentų kompaniją (FPK); kitais metais prie jos prisijungė ir Méliès. Sudėję į bendrą katilą savo patentus, visi nariai susitarė nenuomoti filmų platintojui, kuris dirbs su nepriklausoma kompanija. Kad dar labiau sustiprintų savo pozicijas, FPK su Eastmano „Kodak" kompanija pasirašė sutartį, garantavusią jiems išimtines teises celiulioidinei

perforuotai juostai pirkti. Taip Amerikoje filmų gamybą perėmė devynios kompanijos, o platinimu užsiėmė tik „General Film", kuri iš rodytojų ėmė dviejų dolerių savaitinį mokestį už teisę nuomuoti FPK filmus. Norėdama apsaugoti savo turtą nuo kino bumo moralinės atatrankos, 1908 m. FPK įkūrė Nacionalinę cenzūros tarybą (1915 m. pavadintą Nacionaline peržiūros taryba), kuri turėjo sukurti nuoseklią filmų kūrimo standartų ir principų sistemą. Tačiau dar nesibaigus patentų karui, kilo kova dėl monopolio teisių.

Nenorėdami taikstytis su FPK, platintojai Williamas Swansonas ir Carlas Laemmle'as atsiskyrė ir ėmė kurti savo filmus. Kiti, iš jų ir Foxas bei Zukoras, pasekė šiuo pavyzdžiu ir iki 1910 m. jie bei kompanijos „Reliance", „Eclair", „Majestic", „Powers", „Rex", „Champion", „Nestor", „Lux" ir „Comet" susijungė į Filmų platinimo ir pardavimo kompaniją, o ši padavė į teismą FPK valstybinių antimonopolinių įstatymų pagrindu. Atsakas buvo labai agresyvus: FPK pasamdė gaujas naikinti įrangą ir bauginti aktorius bei filmavimo komandas, bet ši stiprios rankos taktika negelbėjo, ir nepriklausomieji greitai suklestėjo. Kai 1917 m. teismai paskelbė FPK už įstatymo ribų, dauguma jos narių jau buvo sudėję ginklus. Paskutinę „Vitagraph" kompaniją 1925 m. perėmė „Warners".

Anot vienos istorijos iš Holivudo folkloro aruodų, kino pramonė įsikūrė Pietų Kalifornijoje todėl, kad tai buvo ganėtinai toli nuo FPK kontorų Niujorke ir taip arti Meksikos sienos – tiesiog ideali vieta karui prieš kino monopolį. Iš tiesų jau 1907 m. filmai buvo kuriami tokiose amžinos saulės salose kaip Džeksonvilis, San Antonijus, Santa Fe ir Kuba – Rytų pakrantėje stojus žiemai filmų gamybos lygis nenukrisdavo. Kalifornijoje ne tik ilga diena: tokios gamtovaizdžio įvairovės – kalnų, slėnių, salų, ežerų, jūrų pakrančių, dykumų ir miškų – užteko, kad būtų sukurta bet kokios geografinės vietos iliuzija. Be to, Los Andželas garsėjo kaip klestintis teatro centras, čia buvo daug laikinai samdomų žmonių ir dideli pigios žemės plotai, kuriuos kompanijos pirkosi savo studijoms, dekoracijoms statyti ir filmavimo aikštelėms.

Iki 1915 m. 60 proc. Amerikos filmų gamybos buvo sutelkta Holivude, bet tik Pirmojo pasaulinio karo metais jis tapo pasaulio kino sostine. Karas ne tik nutraukė Europos šalių filmų gamybą (buvo pašalintas pagrindinis varžovas), bet ir paskatino Amerikoje ekonomikos bumą – smarkiai šoktelėjo ir gamybos išlaidos, ir pelnas. Nepriklausomieji, sėkmingai praturtėję iš investicijų į pilnametražių filmų gamybą, pasinaudojo proga sustiprinti savo pozicijas – jie suvienijo kai kurias kompanijas ir atidarė keletą fondų. Laemmle'as supirko daugybę smulkių kompanijų, kurias 1912 m. sujungė į „Universal Pictures". 1915 m. Williamas Foxas įkūrė „Fox Film Corporation"

(1935 m. ji tapo „Twentieth Century Fox"). „Paramount Pictures" susiformavo iš „Zukor's Famous Players" kompanijos, Jesse Lasky „Feature Play" kompanijos ir „Paramount" platinimo biržos. 1924 m. susijungus kompanijoms, kurias įkūrė Mayeris, Goldwynas, Loewas ir Nicholas Schenckas, pasirodė „Metro-Goldwyn-Mayer" (MGM). 1923 m. Harry, Albertas, Jackas ir Samas Warneriai įsteigė „Warner Bros. Pictures", o kitais metais Harry ir Jackas Cohnai – kompaniją „Columbia". Pridėjus dar „United Artists" ir skurdeivas „Monogram" bei „Republic", tai ir visos kompanijos, veik 40 metų sudariusios Holivudo studijų branduolį (RKO atsirado tik garsinio kino laikais).

Sėkmingą šių studijų valdymo planą sukūrė Thomas Ince'as (1882–1924). Iš aktorystės perėjęs į režisūrą, Laemmle'o „Independent Motion Picture" (IMP) jis sukūrė apie porą šimtų trumpametražių filmų, kol 1913 m. subrendo pilnametražiams. Ince'as kaip režisierius buvo veikiau pragmatikas nei estetas, o išsiskyrė savo filmų tempu ir išraiškingumu. Nors ir turėjo akį detalei, jam pirmiausia rūpėjo įtaigi pasakojimo tėkmė; jis montavo taip, kad veiksmas būtų greitas ir aiškus. Prancūzų teoretikas Jeanas Mitry rašė: „Jei Grifithas buvo pirmasis meno, kurio sintaksės pagrindus jis pats ir sukūrė, poetas, tuomet galima sakyti, kad Ince'as buvo pirmasis dramaturgas." Be
18 pacifistinio traktato *Civilizacija* (1916), geriausi jo filmai buvo vesternai, ypač su kino žvaigžde Williamu S. Hartu. Juose suformuluoti daugelis šio žanro dramaturginių principų, pradėtas taikyti būdingas vesternui aiškaus kontūro, didelės ryškumo zonos vaizdas. Šie filmai padarė lemiamos įtakos Johnui Fordui.

1915 m. Ince'as, dabar jau Griffitho ir Sennetto partneris „Triangle" filmų korporacijoje, paliko savo „Inseville" studiją ir persikėlė į erdvų kompleksą Kulverio mieste, o už poros metų atsisakęs režisūros, atsidėjo vadovavimui. Ince'as, pirmasis Holivudo direktoriaus pavaduotojas (administracijos reikalams), atskyrė menines ir administracines studijos funkcijas ir įvedė nuoseklius filmavimo scenarijus, griežtus tvarkaraščius ir darbo ataskaitas – taip pasiekdavo, kad filmai būtų baigiami laiku ir atitiktų skirtą biudžetą. Jis prižiūrėjo visus gamybos etapus, nuo viešo projekto pristatymo iki paskutinės kopijos pagaminimo, ir tokio centralizuoto valdymo rezultatas buvo daugybė profesionaliai sukonstruotų filmų, kaip antai *Patriotas* (1916) bei *Ana Kristi* (1923), o tokio masto režisieriai kaip Henry Kingas, Frankas Borzage'as ir Fredas Niblo įgijo kino amato pagrindus. Ironiška, jog įvedus sistemą, kurią pats padėjo sukurti, Ince'o pajamos sumažėjo.

Panašus likimas laukė ir kito studijų pionieriaus, vieno labiausiai atsidavusių Griffitho mokinių Macko Sennetto (1880–1960), kuris pašėlusiose



18 Thomo Ince'o *Civilizacija* (1916) – parabolė, kurioje Kristus įsikūnija į išradėją, kad teutonų karaliui atskleistų karo blogybes. Ince'o mirtis (į jį esą pataikiusi Charlie Chaplinui skirta kulka) buvo vienas iš daugybės 3-iojo dešimtmečio pradžios Holivudo skandalų.

komedijose plačiai naudojosi savo mokytojo atrastais montažo dėsniais, bet taip pat daug ką perėmė ir iš burleskos, pantomimos, *commedia del'arte*, cirko, Zeccos bei Maxo Linderio gaudynių filmų. Sennettas buvo pradininkas itin mėgto ir ilgiausiai išbuvusio populiaraus iš visų nebyliojo ekrano žanrų – greito veiksmo (*slapstic*) komedijos. Ir parodijuodamas populiariuosius stilius (*Geležinis arkliukas* ir *Atviras vagonas*, abu 1923), ir vaizduodamas sukarikatūrintas žmogystas kaip neįveikiamas priešiško pasaulio atplaišas (*Valkatos*, 1914, ir *Bangų mergaitė*, 1916), Sennettas laikėsi dviejų taisyklių: kad filmo pagrindas yra judesys ir kad joks pokštas negali trukti ilgiau nei 100 sekundžių. Improvizacijos ir filmavimo natūroje meistras pavertė kamerą veiksmo įrankiu, praturtino komediją filmavimo triukais, sulėtintu filmavimu ir uždegančiu tempu, kurį sukurdavo jau montuodamas. Turėjo jis ir uoslę talentams. Hary Langdonas, Benas Turpinas, Charley Chase'as, Chesteris Conklinas, Billy Bevanas ir Fredas Mace'as išgarsėjo jo „Keystone" studijoje, kaip ir gegų kūrėjas Frankas Capra. 2-ojo dešimtmečio viduryje Sennettas su savo „Keystone" policininkais bei paplūdimio gražuolių grupele

19 išgarsėjo visame pasaulyje ir galėjo vadintis komedijos karaliumi. Tačiau jo tempas, jo *non sequiturs* ir bufonada nederėjo, matyt, svarbiausio paties Sennetto atradimo – Charlie Chaplino (1889–1977) stiliui.

1913 m. Chaplinas iš Fredo Karno muzikholo atėjo į „Keystone“ studiją. Jis buvo pasamdytas už 150 dolerių per savaitę – Chaplino personažas turėjo išryškinti jau išgarsėjusius aktorius Mabel Normand ir Roscoe „Fatty (Storulį)“ Arbuckle’ą. Vos po dvylikos tokių trumpametražių filmų jis jau pats režisavo, taip pat rašė daugumą scenarijų ir montavo. Tarptautine ekrano žvaigžde jį padariusį personažą valkatą Chaplinas sukūrė jau antrame savo filme *Vaikų automobilių lenktynės Venecijoje* (1914), nors šis charakteris buvo tobulinamas ir gludinamas visą vėlesnę karjerą. Arbuckle’o kelnės, Macko Swaino ūsai ir Fordo Sterlingo batai, taip pat katiliukas, lazdelė bei ankštas švarkas – viskas buvo surinkta tarsi atsitiktinai, tačiau chaotiška šio kostiumo „elegancija“ primena ne ką kitą, o mitrųjį Linderio dendį. Šiurkštus, tačiau romantikas, klystantis, bet nenusimenantis, šis mažasis vyrutis buvo cinikas su poeto gyslele ir skrupulingai moralus niekšelis. Visi žiūrovai buvo šios atplaišos pusėje, o jis trokšte troško užuojautos, nors ir niekindamas jos lėkštumą.

Išaugusi iš Londono skurde prabėgusios vaikystės, Chaplino komedija visada buvo labai savita, joje nostalgija jungėsi su pasibaisėjimu socialine neteisybe, o juokingumas kilo daugiausia iš paties charakterio ir veiksmo vietos priešpriešos. Filmuose *Rami gatvė* ir *Imigrantas* (abu 1917) jis imasi tokių prieštaringų temų kaip narkomanija, vieši nusikaltimai ir prostitucija. „Baletinės“ komedijos – *Čiuožykla, Parduotuvės administratorius* (abi 1916) ir *Vaistai* (1917), kuriomis dėl jų ritmo ir energijos taip žavėjosi Debussy, – teikė jam galimybę atskleisti klouno talentą. Chaplinas sulėtino Senneto tempą ir sumažino pokštų, siekdamas išnaudoti visas kiekvienos komiškos situacijos galimybes – taip, kad scenose pokštų ne tik būtų, bet kad jie darytų įspūdį. Jo neišsemiamus komiko gabumus atskleidžia ir tai, kaip jis panaudodavo dekoracijas: niekada nežinodavai, ko iš jų tikėtis, kartais jos atsigręždavo net prieš patį personažą – kaip filmuose *Vienas A. M.* ir *Lombardas* (abu 1916). Chaplino dekoracijos apibūdina personažus, padeda išreikšti jausmus – šitaip situacijų komedijai jis suteikdavo ir bendresnės prasmės. Tačiau filmų sėkmę vis dėlto labiausiai lėmė jo paties guvi ir išraiškinga vaidyba.

Debiutinio Chaplino filmo *Užsidirbti duoną* (1914) pavadinimas turi ir ironišką prasmę – mat kai buvo sukurta kino sistema, kurioje atsirado žvaigždė, jo paties vertė labai pakilo, sulig kiekviena sutartimi Chaplinas darėsi vis labiau nepriklausomas. 1915 m. jis išėjo iš „Keystone“ į „Essanay“ studiją, kur per metus susukdavo 14 filmų, o jo pajamos buvo 1250 dolerių per



19 „Keystone“ policininkai. Macko Sennetto komediantų septyniukė pirmą kartą pasirodė 1912 m. gruodyje. Policininkai, vadovaujami viršininko Tehyzelio (Fordas Sterlingas), tapo etalonu pradedantiems komikams.

savaitę. Čia jis ėmė bendradarbiauti su vėliau nuolatiniu savo operatoriumi
Rollie Totheroh, Edna Purviance – pagrindine jo filmų dama – ir Ericu 20
Campbellu – savo personažo antagonistu. 1916 m. perėjo į „Mutual“ kompaniją, kur pastatydavo 12 filmų už 10 000 dolerių per savaitę, o prieš 1918 m. gavo milijoninę sutartį su „First National“. Pagal šią sutartį jis turėjo pastatyti tik aštuonis filmus, iš kurių vienas – *Mažylis* (1921) – buvo jo pirmasis pilnametražis filmas. 1919 m. su Griffithu, Mary Pickford ir Douglasu Fairbanksu Chaplinas sukūrė „United Artists“ kompaniją ir pradedant 1923 m. pasirodžiusiu *Paryžiaus moteris* čia sukūrė visus savo filmus.

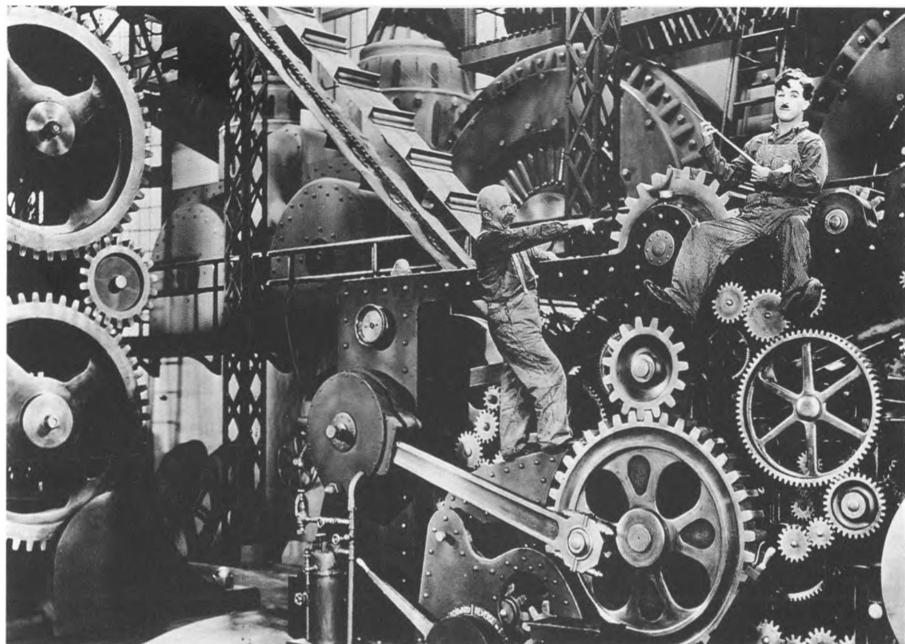
Paskui tarpai tarp filmų kūrimo ėmė ilgėti, ir nors *Aukso karštligė* (1925),
Didmiesčio šviesos (1931) bei *Naujieji laikai* (1936) yra vieni garsiausių jo 21
filmų, 3-iajame dešimtmetyje Chaplinas vis aktyviau ėmė siekti intelektua-



20 Charleso Chaplino *Grafas* (1916). Chaplino komedijos pagrindas – fizinis tipažas. Ericas Campbellas vaidino Čarlio antagonistą 11-oje filmų, o Edna Purviance įkūnijo idealią moterį daugumoje jo 1915–1923 m. filmų.

liosios visuomenės pripažinimo. Valkatai prarandant įprastinius bruožus, Chaplinas darėsi vis labiau susikaustęs, o spontaniškumą ir plastiškumą išstūmė pretenzingumas ir sentimentalumas. Jo režisūros stilius intymus, jis iš prigimties jautė, kaip rasti aktyvų santykį tarp kameros ir aktoriaus, tačiau Chaplino darbo metodai buvo tradiciniai. Nepastebimas, pasakojimui paklūstantis jo montažas neblaškė ir netrukdė sekti veiksmo; jis mėgo ryškų, plokščią apšvietimą, rūpestingai sukomponuotas dekoracijas, bendrus planus ir filmavimą epizodais – visa tai liudija giliai sceninėje tradicijoje įsišaknijusią režisūrą. Chaplino intelektualiniai ir režisieriaus trūkumai galutinai išryškėjo garsiniuose filmuose *Didysis diktatorius* (1940), *Ponas Verdu* (1947), *Rampos šviesa* (1952), *Karalius Niujorke* (1957) ir *Grafienė iš Honkongo* (1966).

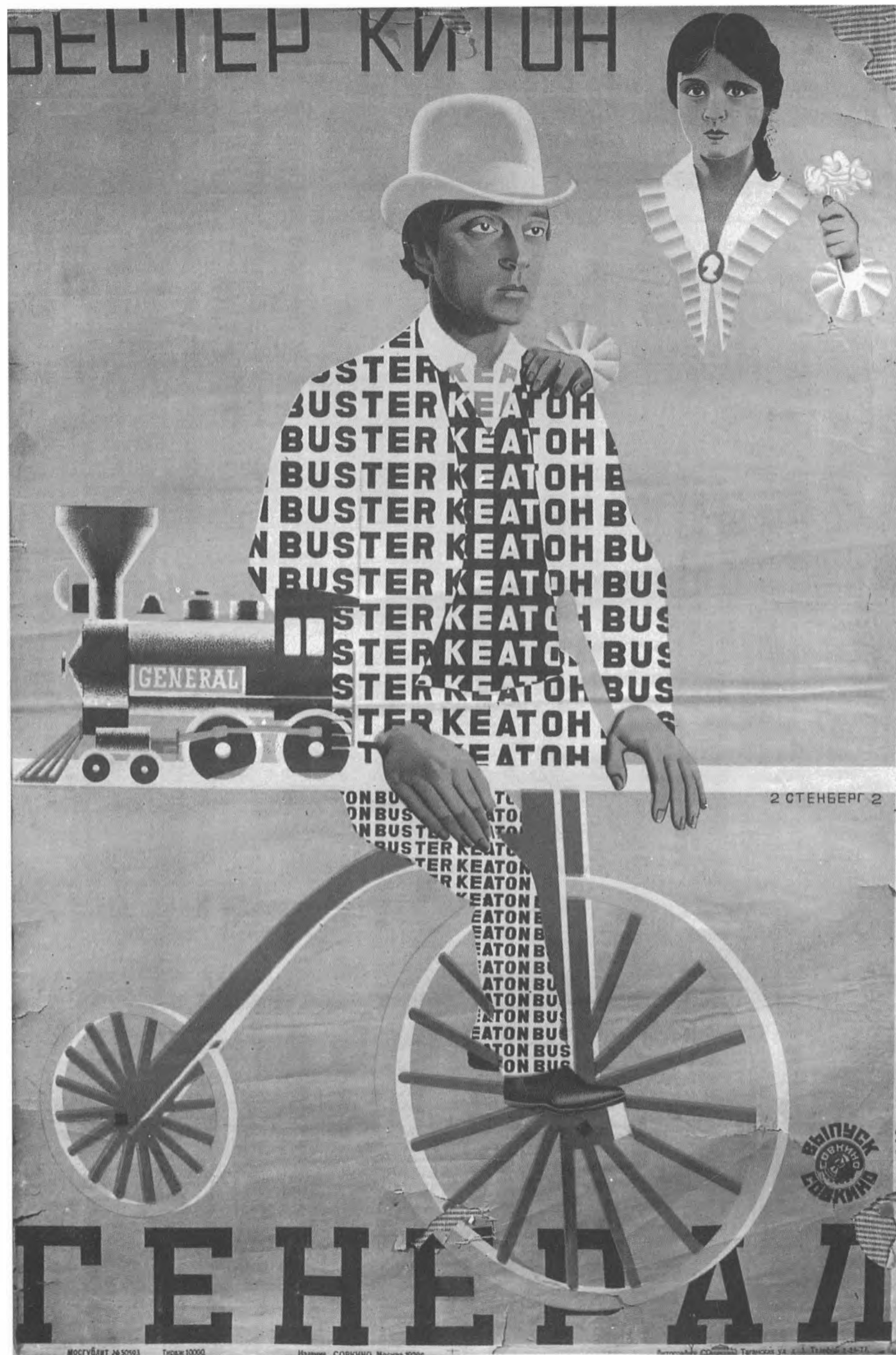
Chaplino stilius liko gana teatrinis. Busteris Keatonas, nors ir buvo atėjęs iš vodevilio pasaulio, iš esmės rėmėsi kino raiška. 1917 m. Keatonas (1895–



21 Charleso Chaplino *Naujieji laikai* (1936) nemaža perėmė iš René Clairo filmo *Laisvė mums* (1931), tačiau labiausiai jame justi sovietinio revoliucinio kino įtaka, todėl Hitleris ir Mussolini uždraudė *Naujuosius laikus* kaip komunistinę propagandą. Chaplinas atsikeršijo *Didžiuoju diktatoriumi* (1940).

1966) ėmė dirbti su „Storuliu" Arbuckle'u ir per porą metų sukūrė 15 dviejų dalių vienas už kitą sudėtingesnių filmų. 1919 m. įsteigė savo studiją, o 1920–1930 m. pastatė 19 nepaprastai efektingų trumpametražių: *Viena savaitė* (1920), *Žaisliniai namai* ir *Valtis* (abu 1921), *Mentai* (1922), *Balionatikas* (1923) ir kt. Šie tobulos struktūros ir sklandžiai sumontuoti filmai yra vieni geriausių to laikotarpio kino kūrinių. Pilnametražiai *Šerlokas jaunesnysis* (1924) ir *Operatorius* (Edwardas Sedgwickas, 1928) iš esmės nagrinėja filmo kūrimo procesą, o nuostabus kameros darbas, kruopščiai parinkta natūra ir mizanscenos liudija Keatono talentą pačia kamera kurti komediją.

Priešingai nei kitiems nebyliojo kino komikams, Keatonui buvo būtinos sudėtingos ir įtikinamos dramaturginės situacijos, iš kurių kyla jo humoras, – kaip antai šeimos vaidai filmuose *Mūsų svetingumas* (1923) ir *Garlaivis Bilas jaunesnysis* (1928). Jau turėdamas siužeto pagrindą, paleisdavo visą seriją „trajektorinių pokštų", kurie stūmė jį per dramaturgiškai susijusius įvy-



22 Sovietinis *Generolo* (1927) plakatas. Busteris Keatonas vaidina Džoną Grėjų, Marion Mack – Anabelę Ly.

kius, vis išvirstančius juokingąja puse. Puikiai sukonstruotuose ir vykusiai įterptuose energinguose, tačiau tiksliuose ir dažnai pavojinguose triukuose Keatonui nė nemirktelėjus tekdavo susiremti su tokiomis gigantiškomis kliūtimis kaip traukiniai, valtys, kriokliai, riedančios uolos bei krintantys namų fasadai, ir dar vejantis pulkams vikrių ir klastingų persekiotojų. Nors režisieriaus šlovę Keatonas dažnai pelnydavo kartu su Eddie Cline'u, tačiau tokie filmai kaip *Trys amžiai* (1923), *Šturmanas* (1924), *Septynios galimybės* (1925), *Kovingasis durininkas* (1926) ir *Koledžas* (1927) iš tiesų yra vien Keatono kūrybinis nuopelnas.

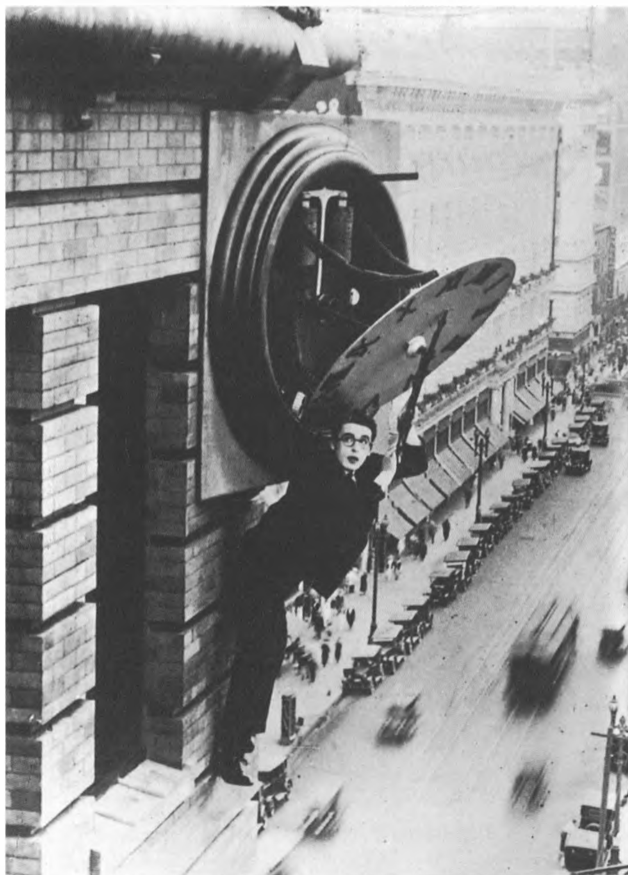
Filmas *Generolas* (1927), garvežio išgelbėjimo pačiame Pilietinio karo įkarš- 22
tyje kronika, – tikras Keatono šedevras. Tačiau sumaniai į viena sujungta laikotarpio autentika, nuostabiai kameros atkurta veiksmo vieta, dramatiškas veiksmas ir uždegantis komizmas neišgelbėjo šio filmo nuo komercinės nesėkmės, ir Keatonui tebuvo lemta savo studijai pastatyti tik dar du pilno metražo filmus, nes 1928 m. ją nupirko MGM. Nors juo labai žavėjosi tokie Europos avangardininkai kaip Ionesco, Lorca, Buñuelis, Dalí ir Beckettas (sakoma, kad pastarasis parašęs *Belaukiant Godo* turėdamas omeny Keatoną), plataus Amerikos publikos ir kritikos pripažinimo jis nepelnė. Likusius Keatono darbo metus sužlugdė asmeniniai ir profesiniai rūpesčiai, tačiau jo filmų jėga ir poezija sunyko veikiau dėl studijos disciplinos nei dėl garsinio kino atsiradimo.

Nėra jokių abejonių, kad garso atsiradimas kine aptemdė Harry Langdono (1884–1944) ir Haroldo Lloydo (1893–1971) žvaigždes. 1924 m. Langdonas ėmė dirbti su Sennetu. Langdonas, žiauriame pasaulyje įkliuvęs nekaltuolis kūdikio veidu, trumpam išgarsėjo dirbdamas drauge su Franku Capra (1897–1992), – jų bendro darbo rezultatas buvo *Mini, mink, mink* ir *Stipruolis* (abu 1926) bei *Ilgos kelnės* (1927). Įnoringam, pantomima pagrįstam jo vaidybos stiliui reikėjo daug subtilumo, tačiau jo paties režisuoti pilnametražiai filmai, pavyzdžiui, *Gaudytojas* (1928), atskleidė ribotas Langdono galimybes, ir vėliau jam teko tenkintis šalutiniais vaidmenimis.

Nors Lloydo filmams trūksta Langdono jausmų komedijai būdingos gelmės, tai kompensuoja tempas ir *joie de vivre.* Jis pradėjo nuo vaidmenų masinėse scenose, porą metų vaidino Chaplino stiliaus valkatas, Vienišių Luką ir Mikliapirštį Vilį, kol filme *Už tvoros* (1917) sukūrė populiarų tipą – akiniuotą jauną kaimyną. Nors filmuose *Močiutės berniukas* (1922), *Drovuolis* (1924), *Naujokas* (1925) socialinių komentarų ar satyros nedaug, tačiau rimtas, garbingas ir drauge baisiai ambicingas Lloydo sukurtas charakteris įkūnijo 3-iojo dešimtmečio Amerikos nuostatą „aš tai galiu". Vis dėlto labiau-

siai Lloydas bus prisimenamas dėl jo gaudynių komedijų – dėl meistriškai
sukonstruotų triukų, paremtų jo miklumu ir aukščio pavojaus iliuzija; jų
23 esmę puikiausiai išreiškia filmo *Saugumas paskiausia* (1923) situacija, kai jis
kybo įsitvėręs dangoraižio sieninio laikrodžio rodyklių.

Gal Lloydo judesiu paremtam humorui garsas ir netiko, tačiau jis labai padėjo kitiems dviem Halo Roacho (1892–1992) komikams – Stanui Laureliui (1890–1965) ir Oliveriui Hardy (1892–1957). Pirmą kartą pasirodę 1926 m. *Sprunkančiose žmonose,* jie tapo puikiausia komikų pora visoje kino istorijoje ir per dvidešimt penkerius metus suvaidino devyniasdešimt devyniuose filmuose. Šių visiškai priešingų charakterių bruožai parodijavo Amerikos buržua smulkmeniškumą ir ambicijas: Hardy buvo pasipūtęs pagyrūnas šantažuotojas, Laurelis – naivus kerštingas netikša. Nė akimirkai nesiskirianti su savo katiliukais be paliovos nesėkmių persekiojama porelė, pagal Henri Bergsono komedijos teoriją, galėtų būti klasikinė „sniego gniūžtės“ iliustracija: regis, visai paprastos situacijos jiems tapdavo tikru chaosu ir griū-



23 Haroldas Lloydas filme *Saugumas paskiausia* (Fredas Newmeyeris ir Samas Tayloras, 1923). Nors filmuojant *Vaiduoklių persekiojamus šnipus* Lloydas neteko nykščio ir dalies smiliaus, akrobatinius triukus visada atlikdavo pats.



24 Oliveris Hardy, Fay Holderness ir Stanas Laurelis filme *Kuilys laisvėje* (Jamesas Parrotas, 1930). Tik Laureliui ir Hardy galėjo taip baigtis bandymas iškelti radijo anteną.

timi, pvz., dviejų dalių filmuose *Du jūrininkai* (1929), *Juoko užpilas* (1931), *Muzikos dėžutė* (1932) ir *Niekdariai* (1933). Daugumą šių situacijų sumanydavo Laurelis. Čia itin svarbios būdavo dekoracijos – jas mėtydavo, ant jų krisdavo, jas laužydavo ar tiesiog trinktelėdavo jomis vienas kitam. Pilnametražiai filmai *Atleiskite mums* (1931), *Dykumos sūnūs* (1933), *Mūsų ryšiai* (1936), *Kelias į Vakarus* (1937), *Kietakakčiai* (1938) dar labiau išgarsino juos visame pasaulyje, tačiau po 1940 m., kai „Fox" ir MGM administracija apkarpė laisves, kuriomis jie naudojosi vadovaujant Roachui, kūrybinė sėkmė juos apleido, ir vėlesni komikų filmai yra tik seni patiekalai gudriai atšviežintam padaže.

Dar vienas svarbiausių studijos sistemos architektų, Adolphas Zukoras, praėjus daugiau nei ketvirčiui amžiaus po paskutinio Laurelio ir Hardy pilnametražio filmo 1950 m., tebebuvo svarbi figūra Holivude. Zukoras kles-

tėjo ir po to, kai sužlugo jo „viskas arba nieko“ – užsakymų blokų sistema, kurią jis įvedė 1916 m., norėdamas garantuoti, kad jo produkcija būtų rodoma visoje šalyje. Neišsigandęs, kad susiformavo Pirmasis nacionalinis rodymo tinklas, kuris 1917 m. ėmė sukti ir savus filmus, Zukoras siekė Volstryto palankumo – ėmė supirkinėti dramos teatrus ir versti juos ištaigingais kino teatrais pagal Samuelio L. Rothafelio „Roxy“ ir Niujorko „Radio City“ muzikholo bei Sido Graumano „Chinese“ teatro Holivude stilių. Neskoningas šių vietų, kur svajonės įgydavo bemaž realų pavidalą, blizgesys traukė darbininkus ir viduriniąją klasę, atspindėjo daugumos juose rodomų nebyliųjų filmų stilių, – daugelis jų visiems laikams dingę arba tiesiog pamiršti.

Kad ir kokia buvo tų filmų kokybė, tai vis dėlto didelė investicija, reikėjo ja pasirūpinti; tad kai studijos virto filmų fabrikėliais, menas darėsi vis pavaldesnis gamybos ir verslo dėsniams. Atsitiktinumui čia nebuvo paliekama nė plyšelio. Bandydami įspėti ir ugdyti publikos skonį, kino mogulai sukurdavo ir prestižinių filmų, ir chaltūros – šlamštelio pinigams užsidirbti, visi jie buvo gaminami pagal išbandytą formulę, jiems padėdavo reklama ir visuotinis populiarumas. Ar pavyks laimėti kovoje už rinką, smarkiai priklausė nuo kertinio visos studijos akmens – žvaigždės.

Dėl teatralų snobizmo ir prodiuserių šykštumo kino aktoriai iki 1910 m. likdavo nežinomi. Tik Laemmle’ui atsiviliojus „Biograph“ merginų vaidmenų atlikėją į savo IMP studiją ir paskleidus gandus apie jos mirtį, Florence Lawrence tapo žvaigžde. Kaip ir filmai, žvaigždės gamintos remiantis tam
25 tikru tipu. Moterys buvo fatališkos viliokės – Theda Bara, Pola Negri ir Vilma Banky; plevėsos – Louise Brooks ir Colleen Moore; belytės būtybės – Clara Bow; patyrusios damos – Gloria Swanson ir Norma Talmadge; taip pat kino serialų herojės – Ruth Roland ir Pearl White. Aktorių vyrų tipažai buvo romantiškas meilužis – Rudolphas Valentino, Ramonas Novarro ir Rodas La Rocque; dvasingas jaunuolis – Richardas Barthelmessas ir Charlesas Ray; taip pat belyčiai berniukai, sukirpti pagal Johną Gilbertą; meilės nuotykių išsekinti gražuoliai – Adolphas Menjou ir Owenas Moore’as; kaubojai – kaip Williamas S. Hartas. Be to, buvo žvaigždžių vaikų ir žvaigždžių gyvūnų kategorijos – mažasis Jackie Cooganas ir šuo Rin Tin Tinas, ir dar tokios neapibūdinamos žvaigždės kaip Greta Garbo (1905–1991) – „pirmoji tikrai egzistencialistinė kino figūra“, – bei Lonas Chaney, „žmogus su tūkstančiu veidų“. Ryškiausios to laikotarpio žvaigždės buvo Mary Pickford (1893–1979) ir Douglas Fairbanksas (1883–1939). Amerikos numylėtinė Pickford buvo

25 Pola Negri – Katerina Didžioji *Uždraustame rojuje* (1924). Negri, labiausiai išgarsėjusi kaip fatališkosios moters tipas, atliko įsimintiną komišką vaidmenį paskutiniame jos vaidintame Ernsto Lubitscho filme. Iš viso ji vaidino septyniuose šio režisieriaus filmuose.



geresnė aktorė, nei atskleidžia jos vaidmenys, – instinktyvi charakterio įžvalga, grakštumas ir komedijos ritmo pajauta buvo iššvaistyta mieliems (ir veik pamirštiems) vaidmenims filmuose *Rebeka iš Sanibruko fermos* (1917) ir *Poliana* (1920); pagal tuos vaidmenis publika ir apibrėžė jos amplua. Fairbanksas išgarsėjo pirmiausia šmaikščiose socialinėse satyrose ir žanrų parodijose, ir tik vėliau atrado savo talentą bravūriškų nuotykių filmuose *Zoro ženklas* (1920), *Trys muškietininkai* (1921), *Robinas Hudas* (1922) ir *Bagdado vagis* (1924).

Visas žvaigždžių kūrimo procesas buvo rūpestingai valdomas, o žvaigždžių asmeniniai gyvenimai nušviečiami taip, kad atitiktų jų ekrano įvaizdį; dar iki 1915 m. tokios klastotės pavertė kino aktorius garbinamomis figūromis. Daugelis jų įtikėjo savo populiarumu. Šlovės našta ir teikiami malonumai stūmė juos į kraštutinumus, pelnusius Holivudui naujojo Babilono reputaciją. Kilo daugybė skandalų, 3-iojo dešimtmečio pradžioje grėsusių pakenkti privilegijuotai Holivudo padėčiai Amerikos gyvenime. Buvo piktinamasi Mary Pickford skyrybomis su Owenu Moore'u ir vedybomis su Douglasu Fairbanksu, bet šios istorijos atgarsis buvo gana menkas palyginti su tuo, koks įtūžis kilo „Storuliui" Arbuckle'ui įsivėlus į žmogžudystę ir apkaltintam (paskui jis buvo išteisintas) nužudžius režisierių Williamą Desmondą Taylorą ar pagrindiniam vyrų vaidmenų atlikėjui Wallace'ui Reidui mirus nuo per didelės narkotikų dozės. Kino salėse sumažėjo žiūrovų (iš dalies todėl, kad paplito kitos laisvalaikio naujovės – važinėjimas automobiliais ir radijas). Baimindamasis Kongreso įsikišimo, Holivudas ryžosi persitvarkyti, ir 1922 m. Willas H. Haysas buvo paskirtas Amerikos kino filmų gaminimo ir platinimo kompanijos (*Motion Pictures Producers and Distributors of America, MPPDA*) prezidentu. Su prezidento institucija buvo siejamos viltys sugrąžinti gerą filmų pramonės įvaizdį (nepraleidžiant į spaudą žalingų straipsnių) ir skatinti gamintojus savanoriškai pateikti naujus filmus cenzūrai.

Amerikos kino gamintojų ir platintojų kompanijos neakylumu pasinaudojo Cecilas B. De Mille'is (1881–1959) – tikras kino intrigos meistras. Pirmojo pilnametražio vesterno *Indėnės vyras* (1914) režisierius De Mille'is manėsi ekranizacijomis (*Karmen*, 1915), patriotinėmis melodramomis (*Žana, moteris*, 1917), kol neapčiuopė dviejų neatsiejamų džiazo amžių apsėdusių aistrų – turto ir sekso. Šias temas jis ir panaudojo savo papročių komedijose *Naujos žmonos senųjų vietoj* (1918), *Nekeiskite vyro, Vyras ir moteris* (abu 1919) ir *Uždraustas vaisius* (1921). Tikėdamasis be vargo pasiekti rezultatą, savo vulgarias komedijas perkrovė „Belasco režisūra", rembrantišku apšvietimu ir stilizuotomis mizanscenomis. Vis dėlto šios dažniau vonioje nei kam-



26 Panelės Dupont vaidinamą amerikietę žmoną bando suvilioti von Stroheimas – rusų kunigaikštis *Kvailose žmonose* (1921). Dėl ilgų planų ir dėl to, kad režisierius reikalavo juostą spalvoti ranka ir pagaminti dekoracijas, primenančias Monte Karlą, *Kvailų žmonų* išlaidos pakilo iki 1 124 500 dolerių.

baryje besirutuliojančios istorijos žiūrovui tik akies krašteliu leisdavo žvilgtelėti į nuodėmės ir nuosmukio pasaulį. Haysas pirmasis ėmėsi biblinių pasakojimų, o tuomet jau De Mille'is įgijo teisę parodyti prievartą ir ištvirkavimus, naudojant ryškias detales – su sąlyga, kad galiausiai už visa tai nubaudžiama. *Dešimt Dievo įsakymų* (1924), *Karalių karalius* (1927), *Kryžiaus ženklas* (1932), *Samsonas ir Dalila* (1949) paskatino britų režisierių ir kritiką Paulą Rothą šitaip apie jį atsliepti: „pseudomenininkas, tačiau meistriškai apstulbina ir pribloškia, apsukriai užuodžia žemesniojo lygio publikos prastą skonį ir pats jį formuoja, labai mėgsta riziką, vulgarumą ir pretenzingumą". Ir vėliau jis statė vieną už kitą ekstravagantiškesnius epinius filmus – *Kleopatra* (1934), *Kryžiuočiai* (1935), *Ramiojo vandenyno sąjunga* (1939), *Didžiausias žemėje reginys* (1952).

Nuo 1915 m. spaudoje aktyviai reiškėsi kinotyrininkai Vachelis Lindsay ir Hugo Münsterbergas, tačiau 3-iojo dešimtmečio Holivudas tenkinosi Amerikos socialinės ir politinės gerovės barometro vaidmeniu ir visai nebuvo linkęs pasinerti į modernizmo bangą, užliejusią visas kitas meno sritis (o kai

kuriose šalyse net ir kiną). Tad kai „Paramount“ studija patenkinta puoselėjo paviršutinišką pikantiškos De Mille'io moralės atmainą, „Universal“ sten-
26 gėsi pažaboti santūriojo Ericho von Stroheimo (1885–1957) natūralizmą ir intelektualumą.

Buvęs Griffitho asistentas ir patarėjas karo klausimais, von Stroheimas pradėjo karjerą negarbingo prūsų karininko vaidmeniu, todėl milijonams žmonių tapo „žmogum, kurį neapkęsti jiems miela“. Šį įvaizdį jis sustiprino režisūros debiute *Akli vyrai* (1918) – tai neįprastai brandi, išmintinga ir sudėtinga komedija; kruopščiai parinktas apšvietimas, kostiumai ir dekoracijos atskleidžia seksualiniame trikampyje įstrigusių herojų motyvų ir jausmų psichologiją.

Von Stroheimo veik patalogiškai pamėgtas simbolinis natūralizmas net kiek šiurpinamai išverčia satyriškai vaizduojamų pasaulių žiaurumą ir šlykštumą, tačiau studijos galvos jo pinklų, turtingą detalių realizmą atmetė kaip ekstravaganciją. Ritmiškas (besikeičiančių atspalvių ir tonų kino juostos) montažas *Velnio rakte* (1919) ir didžiulės dekoracijos, pastatytos *Kvailoms žmonoms* (1921), padidino jo filmų išlaidas ir pailgino terminus. Dėl paties bran-
26 giausio iš tuo metu statomų filmų *Kvailos žmonos* Stroheimas susikirto su „Universal“direktoriumi Irvingu J. Thalbergu, kuris, laikydamas režisierių nevykusiu ir nesutramdomu egomaniaku, atmetė 14 dalių iš 24 pasiūlytų.

Thalbergas atleido Stroheimą jam filmuojant *Karuselę* (1922), ir šis perėjo dirbti į „Goldwyn Pictures“. Pirmasis jo darbas čia buvo Franko Norriso romano *McTeague* ekranizacija. Norėdamas perteikti Zola stilių primenantį natūralizmą kinematografinėmis priemonėmis, Stroheimas pasirinko dokumentinį realizmą – ilgus planus, didelę ryškumo zoną ir beveik statišką kamerą. Filmas buvo baigtas 1924 m. ir kainavo 500 000 dolerių, o galutinį *Godumo* variantą sudarė 24 ritės – 9 ekrano valandos. Stroheimas pats patrumpino filmą iki 24 ričių, o jo draugas Rexas Ingramas nurėžė dar šešias. Tačiau kai pakursčius Thalbergui, dabar naujosios kompanijos MGM vadovui, filmo teliko 10 ričių, tai buvo vandalizmo aktas, sudarkęs režisieriaus vaizdinį ir gerokai apardęs pasakojimo logiką. Trijų valandų prologas tapo penkių minučių traktatu apie auksą, o iškarpyti daugelio smulkesnių siužetinių linijų fragmentai, ekspresionistiniai epizodai buvo nepamatuotai įmontuoti kaip „simboliniai“ nukrypimai. Tačiau von Stroheimo režisūra tokia stipri, kad filmo neįstengta sunaikinti, ir jis tebėra viena aukščiausių kino viršūnių.

Nepajėgdamas pakelti tokios griežtos priežiūros, kokią patyrė statydamas *Linksmąją našlę* (1925), Stroheimas išėjo iš MGM į „Paramount“. Deja, buvo nušalintas nuo filmų *Vestuvių maršas* (1927), *Karalienė Kelė* (1928) ir vienintelio jo garsinio filmo *Pasivaikščiojimas Brodvėjuje* (1932): pastarasis



27 Roberto Flaherty *Nanukas iš Šiaurės* (1922), nufilmuotas Ungavos pusiasalio Hadsono įlankos rytinėje pakrantėje. Čia pirmą kartą horizontaliai ir vertikaliai panoramai filmuoti panaudotas giroskopinis stovas.

buvo perfilmuotas kitų ir išleistas vėliau pavadinimu *Sveika, sese!* Praradęs teisę režisuoti, jis tęsė aktoriaus karjerą ir 1934–1955 m. suvaidino 52 filmuose. Pažymėtini jo vaidmenys Renoiro filme *Didžioji iliuzija* (1937) ir 76
Wilderio *Saulėlydžio bulvaras* (1950).

Siekdamas įtaigumo Stroheimas pasitelkė dokumentinį realizmą, o štai Robertas Flaherty (1884–1951) savo dokumentinių filmų realizmą bandė sustiprinti montuodamas. „Aktyvia“ kamera nufilmuoti vaizdingi dokumentiniai kadrai bei iš naujo prieš kamerą atkurti herojaus gyvenimo epizodai filme *Nanukas iš Šiaurės* (1922) perteikia eskimų gyvenimo dvasią; prisideda 27
energingai montuojami stambaus plano kadrai, priešpriešiniai rakursai, horizontalios ir vertikalios panoramos. Antrasis Flaherty pilnametražis filmas *Moana* (1926), kuriame jis panaudojo panchromatinę juostą ir teleobjektyvą, buvo kritikuojamas esąs veikiau poetinė fantazija apie samių gyvenimą, o ne antropologinė studija, tačiau kaip pažymėjo britų kino režisierius Johnas Griersonas, šio dokumentinio filmo tikslas ir buvęs „kūrybiškai pasinaudoti



28 Paulas Robesonas ir Chesteris A. Alexanderis Oscaro Micheaux filme *Kūnas ir siela* (1925). 1918–1948 m. Micheaux (1884–1951) pastatė apie trisdešimtį filmų – visuose vaidino tik juodaodžiai. Nors varžė biudžetas, kai kurie filmai išėjo visai prabangūs, tarkim, *Prigimtinė teisė* (1924), *Tremtis* (1931), *Dievo įvaikiai* (1938) ir *Skandalingoji Elinor Ly* (1940), juos labai mėgo Lotynų Amerikos juodaodžiai žiūrovai. Deja, išliko tik vienas kitas.

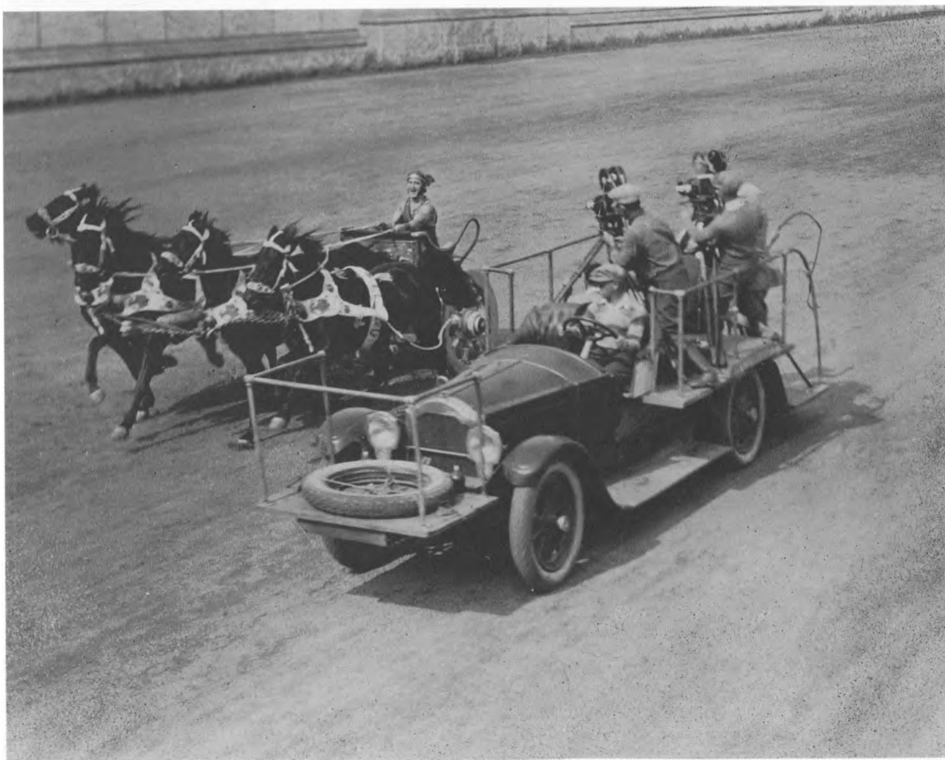
tikrove". „Paramount" kompanija vertino Flaherty pirmiausia kaip talentingą egzotiško kino apie tolimas vietas kūrėją, iš jo sukurtų filmų medžiagos sėmėsi W. S. Van Dyke'as ir F. W. Murnau, kurdami melodramas *Balti šešėliai Pietų jūrose* (1928) ir *Tabu* (1931). Nusivylęs Holivudu, Flaherty emigravo į Didžiąją Britaniją. Čia jis sukūrė *Arano žmogų* (1943), tačiau netrukus jam ir vėl teko apsiriboti natūrinių epizodų režisavimu Zoltano Kordos filmui *Dramblių berniukas* (1937). Grįžęs į JAV, jis sukūrė du stiprius filmus, *Žemė* (1942) ir *Luizianos istorija* (1948), tačiau abiejų buvo išleista nedaug kopijų.

28 Sterilios studijų sąlygos galbūt ir nebuvo palankios eksperimentuoti, slopino individualią raišką, tačiau ta tvarka netrukdė stiprėti tikriems talentams ir sukurti vieną kitą gerą filmą. Clarence'as Brownas, Frankas Borzage'as, Sidney Olcottas ir Henry Kingas suteikė orumo sentimentaliai melodramai, o štai sovietinis režisierius Vsevolodas Pudovkinas liaupsino Kingo 1921 m. *Tolerantiškas Davidas* kaip pavyzdį filmo struktūros, kai vaizdų medžiaga ir autentiškumas teikia žinių ir sykiu pramogą. Allanas Dwanas, Herbertas

Brenonas, Rupertas Julianas ir Fredas Niblo buvo patys įvairiapusiškiausi to laikotarpio režisieriai, o Niblo *Ben Huras* (1925) buvo vienas įspūdingiausių 29
ir ilgiausiai įsiminusių epinių filmų.

Tokie filmai kaip *Dengtas vagonas* (Jamesas Cruze'as, 1923), *Geležinis arklys* (Johnas Fordas, 1924), *Tumbleweeds* (Kingas Baggottas, 1925) padėjo ir vesternui iš populiarių popiečių seansų marmalo išsirutulioti į lygiavertį žanrą, o Josefo von Sternbergo nuotaikos filmas *Požemis* (1927), *The Dragnet* ir *Niujorko dokai* (abu 1928) lygiai taip pasitarnavo gangsterių filmo susiformavimui. Išskyrus kibių piktų „raudonojo siaubo" filmų seriją, Holivudas išlaviravo neįmerkęs kailio į politiką, nors Rexo Ingramo *Keturi Apokalipsės raiteliai* 30
(1921) bei Kingo Vidoro *Didysis paradas* (1925) bei *Minios žmogus* buvo įtaigūs pacifizmo manifestai, o Lois Weber probleminiai filmai giliai užkabino socialines problemas. Lois Weber buvo tik viena iš moterų režisierių, dirbusių

29 Ramonas Novarro Fredo Niblo filme *Ben Huras* (1925). Šis įspūdingiausias Holivudo nebylusis epas buvo kuriamas 3 metus ir kainavo 4 milijonus dolerių. Pelnytai giriamas už jūros mūšio ir žirgų lenktynių scenas. Nuotraukoje – antrajai grupei vadovauja režisierius B. Reevesas Easonas.





30 Rexo Ingramo *Keturi Apokalipsės raiteliai* (1921). Po šio 150-ies minučių epinio filmo apie argentiniečio Julio Desnoyerio žygdarbius Didžiajame kare Rudolphas Valentino tapo tarptautine žvaigždė.

3-iajame dešimtmetyje, tačiau Dorothy Arzner, Margaret Winkler Mintz ir net tokios ryškios žvaigždės kaip Lilian Gish ir Mary Pickford gavo labai ribotas galimybes pasireikšti anapus kameros. Šios galimybės dar labiau sumažėjo, kai po Parufameto sutarties 1926 m. iš Europos plūstelėjo kino profesionalai.

Siekdamas europietiško rafinuotumo, Holivudas nuo 3-iojo dešimtmečio pradžios ėmė importuoti režisierius. Vienas jų – Ernstas Lubitschas (1892–1947). Jo įnašas – elegantiškos, ironiškos komedijos *Vedybų ratas, Uždraustas rojus* (abi 1924), *Ledi Vindemir vėduoklė* (1925) ir *Toks Paryžius* (1926), kuriose atsiskleidė brandus detalės ir perifrazių meistro talentas. Mary Pickford vadino jį „durų, o ne žmonių“ režisieriumi, o „Lubitscho stilius“ buvo tikra priešingybė De Mille'io vulgarumui.

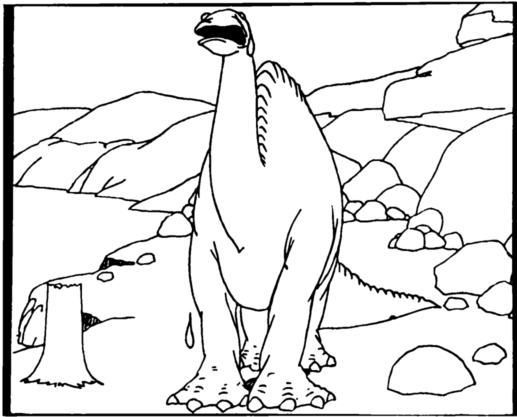
Tačiau tai, kas Lubitschui ir vengrų režisieriui Michaelui Curtizui pasise-
32 kė, daugybei kitų nepavyko. Vokiečiai Murnau, Paulas Leni, Lotharas Mendesas ir Ludwigas Bergeris atvyko į Holivudą 1926 m., pasirašius Parufameto sutartį, pagal kurią „Paramount“ ir MGM prisiėmė Vokietijos kino kom-

31 Ernsto Lubitscho *Toks Paryžius* (1926) – grynoji papročių komedija, išsiskirianti „Lubitscho stiliui" būdingais tiksliais gestų ir išraiškos niuansais bei puikia kameros judesių choreografija.



32 F. W. Murnau *Saulėtekis* (1927). Murnau šiame Holivudo debiute labiausiai rūpėjo kameros judesiai ir šviesos žaismas. Kad įgyvendintų režisieriaus sumanymus, operatoriai Charlesas Rosheris ir Karlas Strussas novatoriškai panaudojo panchromatinę negatyvinę juostą ir išsklaidytą apšvietimą; nakties scenas jie filmavo dieną, imituodami naktį.

panijos „Ufa“ (žr. p. 57) finansinius sunkumus, drauge įgydamos teises į šios kompanijos studijas ir personalą. Tačiau nei vokiečiams, nei švedams Mauritzui Stilleriui bei Victorui Sjöströmui nepavyko pakeisti jau nusistovėjusios gaminių formos, į kurią įpūsti naujos dvasios jie buvo pakviesti. Taigi išvyko jie labai nusivylę, nors kai kurie jų filmai ir turėjo įtakos klasikiniam Holivudo apšvietimui, dekoracijoms ir kameros darbo stiliui. Garbo buvo vienintelė svetimšalė kino aktorė, įveikusi garso sukeltus keblumus. Fašizmo banga atplukdys dar vieną išeivių kartą, tačiau anuo metu nusivylę Holivudu užsieniečiai grįžo ieškoti sėkmės savo gimtinių kino pramonėje.



33 Winsoro McCay *Dinozauras Gertis* (1909). McCay sykiu su J. Stuartu Blacktonu ir Emile'iu Cohlu buvo animacinio kino pradininkas, o neklaužada Gertis – pirmoji jo žvaigždė. Septynių minučių filmui prireikė 10 000 piešinių tušu ant ryžių popieriaus.

Kinas kaip menas. 1908–1930 m.

1916 m. kino manifeste italas futurizmo pradininkas F. T. Marinetti pavadino kiną „nauju, gerokai gyvesniu ir kur kas daugiau aprėpiančiu menu nei kuris kitas, tačiau, – tęsė jis, – be kai kurių filmų apie keliones, medžioklę bei karus, kino kūrėjai menkai ką ir tepasiekė, tik bruko mums didesnes ar menkesnes senamadiškas dramas. Kinas – autonomiškas menas. Ir todėl jis negali kopijuoti teatro." Vis dėlto šitiek režisierių visame pasaulyje klydo manydami, jog perkėlę scenos metodus į kiną, jie suteiks pastarajam daugiau kultūrinio orumo.

Išskyrus įmantrius Zecca, Linderio ir Jeano Durand'o *courses comiques*, sujungusius paralelinį montažą su Méliès filmavimo triukais, visuose kituose prancūziškuose filmuose galėjai justi ryškią teatro įtaką. Netgi *Fantomas* 34
(1913–1916) ir *Žiudeksas* (1916) bei kiti Louis Feuillade'o kriminaliniai serialai, nors nufilmuoti tikrose Paryžiaus vietose, tebuvo statiška kamera perteikti



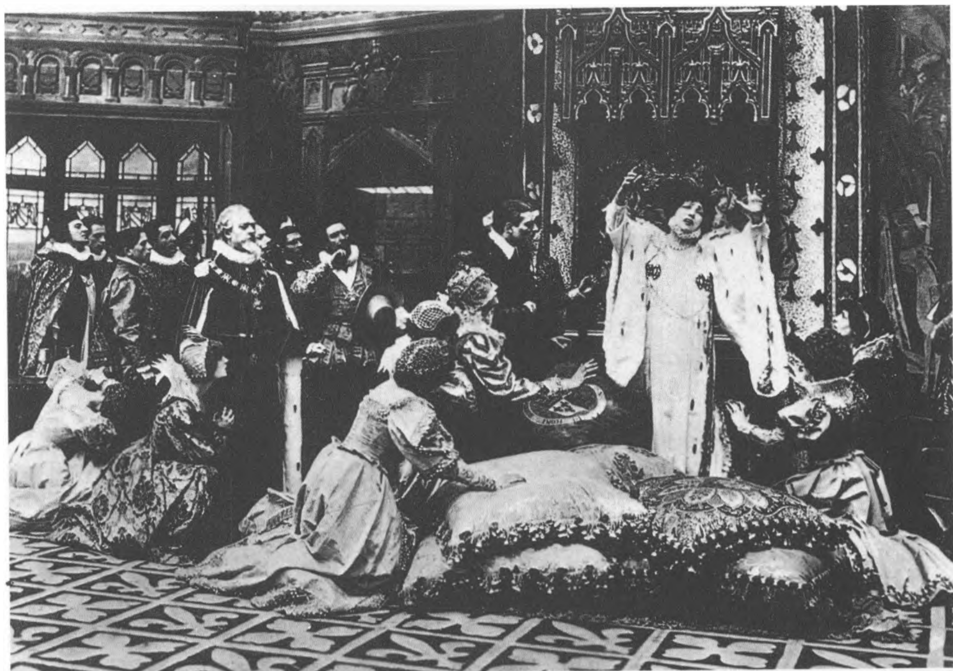
34 Louis Feuillade'o serialo *Fantomas* (1913–1914) plakatas. Sekant Victoro Jasset *Niko Karterio* (1908) serialo pavyzdžiu, *Fantomas* (5-ių serijų, kuriose buvo po 4–6 dalis) buvo kuriamas panaudojant giluminę kadro kompoziciją, o filmuojama Paryžiuje.

paveikslai. Tačiau jo filmų kompozicija išsiskiria gelme ir kondensuotumu, o interjerų dirbtinumą jis panaudoja įtampai sustiprinti, paslaptingumui sukurti. Feuillade'as sugebėjo perteikti natūralizmą ir sykiu fantaziją – poetinės vaizduotės nuspalvinta kiekvieno epizodo nuotaika, o jo didžiausias privalumas – ne kadrų supriešinimas, bet kūrybingas erdvės ir judesio panaudojimas pačiame kadre; vėliau teoretikas André Bazinas šį metodą pavadino *mise-en-scène*. Keturiasdešimt metų jo niekas nepripažino, o 6-ajame dešimtmetyje šį *metteur-en-scène* išliaupsino prancūzų kino žurnalo *Cahiers du cinéma* kritikai: nepakartojamai savitas Feuillade'o stilius dėl daugelio priežasčių jo kūrėjui pelnė aukščiausiąjį įvertinimą – jis buvo pripažintas *auteur* (autoriumi).

Feuillade'o serialų stilius, dėl kurio jį pamėgo tiek inteligentai, tiek visi kiti žiūrovai, buvo sąmoningas maištas prieš „aukštojo" meno produktų, vadinamųjų *films d'art*, tradicijas. 1908 m. įkurta „Film d'Art" bendrija siekė privilioti viduriniąją klasę į kino teatrus; buvo manoma, kad į ekraną perkeltos garsios pjesės padės pakelti estetinę filmų vertę ir suteiks svarumo turiniui. Kuriant tokius filmus dalyvavo Prancūzijos literatūros ir teatro pasaulio garsenybės, deja, *film d'art* taip ir liko ekranizuotomis pjesėmis. Pirmasis toks filmas *Kunigaikščio de Guise'o nužudymas* (1908) – nors jo scenarijų parašė akademikas Henri Lavédanas, muziką sukūrė Camille'is Saint-Saënsas, nors jame filmavosi „Comédie Française" teatro aktoriai, – stiliaus požiūriu neprilygo Méliès kūriniams. Iš teatro atėję režisieriai Charles'is Le Bargy ir André Calmettes'as visai nejautė kino ypatumų, paniekinamai atmetė paralelinį montažą ir filmavo nekeisdami rakurso bendrais ir vidutiniais planais.

Išsyk išaukštintas kaip didis kultūros laimėjimas ir prikaustęs viso pasaulio dėmesį, *film d'art* tebuvo laikina mada, o kai į didelius mastus linkę prodiuseriai prie literatūros klasikos repertuaro pridėjo ir baletą bei operą, dar labiau išryškėjo šios naujovės ribotos techninės galimybės. Tačiau *film d'art* sykiu ir pastūmėjo kino raidą, suteikė kinui neregėtą socialinį ir meninį prestižą. Tai buvo pamoka filmų kūrėjams, kad pompastiška vaidyba visai netinka ekranui, o tokie filmai kaip Louis Mercantono penkiasdešimties minučių *Karalienė Elžbieta* (1912) – pagrindinį vaidmenį jame atliko Sarah Bernhardt – galutinai įtikino prodiuserius pilno metražo kino gyvybingumu.

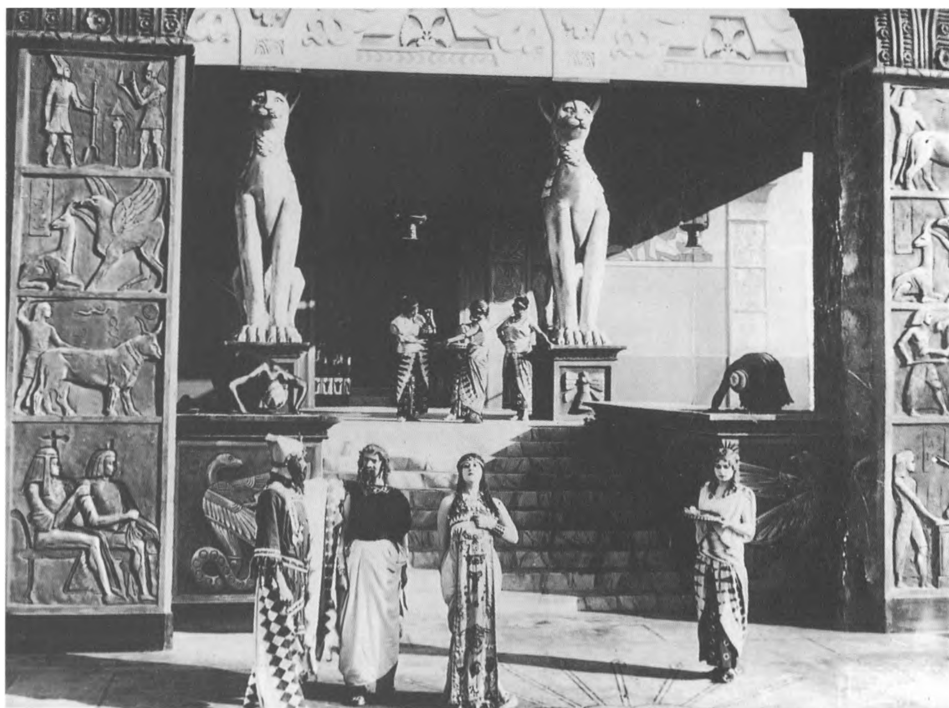
Ilgesnės juostos galimybėmis buvo itin susižavėta Italijoje. Štai „Cines" studijos įkūrėjas Filotea Alberini, 1905 m. pastatyto *Romos užgrobimo* prodiuseris, neįžvelgė melodramos galimybių ir visą dėmesį paskyrė gardžiam padaže patiektoms trumpoms komedijoms, kuriose pasirodė *femme fatale* Lyda Borelli. Tačiau po to, kai 1908 m. „Ambrosio Films" kompanijai Luiggi Maggi pastatytos *Paskutinės Pompėjų dienos* susilaukė didžiulės sėkmės,



35 Sarah Bernhardt Louiso Mercantono filme *Karalienė Elžbieta* (1912). Šį garsiausią prestižinį *film d'art* pavyzdį į JAV importavo Adolphas Zukoras ir įtikino Griffithą – nekalbant apie kitus režisierius – vaidybinio kino gyvybingumu.

Albertini grįžo prie senovės istorijos. Prasidėjo istorinių kostiuminių epopėjų bumas.

Čia iš gausaus būrio į pirmąsias gretas išsiveržė Mario Caserini (*Lucrezia Borgia),* Enrico Guazzoni (*Brutas*) ir Giovanni Pastrone (*Trojos žlugimas,* visi filmai sukurti 1910 m.) – jie stengėsi nurungti kits kitą ilgais įspūdingais reginiais, taip įkvėpusiais Griffithą. 1913 m. Caserini perkurtas devynių dalių *Paskutines Pompėjų dienas* tuoj pat nustelbė Guazzoni *Quo vadis?* (1913). Didžiulės erdvinės dekoracijos ir daugiau nei 5000 statistų neišgelbėjo *Quo vadis?* – tai tebuvo laisvai sudėlioti atskiri įspūdingi gabalai, nors filmo išlaidos atsipirko dvidešimteriopai. Pastrone filmas *Kabirija,* kurio vien paren- 36
giamajam darbui prireikė daugiau nei metų, – dar didingesnis; šis dvylikos dalių filmas pažymėtinas dėl kai kurių nepaprastai įmantrių nebyliojo kino eros efektų. Pastrone pirmasis panaudojo dirbtinį apšvietimą, laboratorines kadro modifikacijas, jis sumanė operatorinį vežimėlį ir primityvų operatorinį kraną, todėl buvo galima filmuoti lėtus, ištęstus veiksmą sekančius pla-



36 *Kabirija* (1914). Šis Giovanni Pastrone Antrojo punų karo epas su puikiomis Gabriele d'Annunzio eilėmis padarė didelę įtaką Griffitho *Nepakantumo* Babilono scenoms.

36 nus, iš pradžių vadintus „kabiriškąja slinktim". Tačiau karas sukliudė *Kabirijai* nurungti *Quo vadis?* parduotų bilietų skaičiumi, šiuo filmu baigėsi ir trumpai tetrukęs italų kino viešpatavimas pasaulyje.

Pirmasis pasaulinis karas penketui metų dešimteriopai sumažino filmų gamybą Europoje. Vyriausybės deramai neįvertino šios propagandos priemonės ir, moralės sergėjimu dangstydamos susitaikėliškumą, daugelį studijų uždarė, jų materialinius ir finansinius išteklius nusavino karo reikmėms, o personalą pašaukė filmuoti kronikos arba kariauti. Toliau klestėjo tik neutralių Skandinavijos šalių kino pramonė, tai buvo jų aukso amžius, pasibaigęs dešimtmečiams stojusiu sąstingiu.

Išgarsėjęs tokiais meniškais ir drauge prieštaringais filmais kaip Holgerio Madseno *Morfinistai* (1911), Danijos kinas pasiekė viršūnę 1916 m., labiausiai todėl, kad tenkino karo izoliuotos Vokietijos kino teatrų poreikius.

Tačiau kai 1917 m. gyvenimas grįžo įpraston vėžėn, ši pramonė ėmė smukti. 1906 m. įkurta ir ligi šios dienos tebegyvuojanti kompanija „Nordisk“ 1916 m. išleido 124 pilnametražius filmus, o 1928 m. – tik vieną. Režisieriai Stellanas Rye (1880–1914) bei Urbanas Gadas (1879–1947) ir nebyliojo kino superžvaigždė Asta Nielsen (1883–1972, fatališkosios moters tipo kūrėja) jau 1912 m. buvo išvykę į Vokietiją, nes jų netenkino ribotos vietinės rinkos galimybės. Ši nauja krizė paskatino panašią emigracijos bangą. Benjaminas Christensenas (1879–1959) išvyko į Švediją, kur nufilmavo savo garsiausią filmą *Raganavimas senovėje ir dabar* (1922), o Carlas Theodoras Dreyeris (1889–1968), jau pagarsėjęs abstrakčiu komponavimu ir kameriniu stambiu planu, bandė galimybes Vokietijoje ir Prancūzijoje.

Galiausiai ir švedų kinas tapo užsienio konkurencijos auka, kai iškiliausi režisieriai Victoras Sjöströmas (1879–1960) ir Mauritzas Stilleris (1883–1928) bei pastarojo proteguojama Greta Garbo 1925 m. atsidūrė Holivude. Jų stilius, susiformavęs ieškant naujų kino raiškos galimybių, paliko gilų pėdsaką kine.

Sjöströmas atsidėjo nuodugnioms, rimtoms nuotaikų ir jausmų studijoms, daugelis jo filmų, pvz., *Mergaitė iš pelkių* (1917) bei *Karieta vaiduoklė* (1921), 37

37 Victoro Sjöströmo *Karieta vaiduoklė* (1921). Natūralus peizažas ir stilizuotos dekoracijos Sjöströmo filmams suteikė unikalią faktūrą ir beveik mistinę atmosferą. Chaplinas jį laikė „didžiausiu režisieriumi pasaulyje“.



paremti Selmos Lagerlöf romanais. Sjöströmas, labai subtiliai dirbęs su aktoriais režisierius, taip pat puikiai jautė peizažą: gamtos vaizdus jis komponuodavo pramaišiui su saikingai naudojamomis stilizuotomis dekoracijomis nuotaikai sukurti ir psichologinėms būsenoms perteikti. Jo ankstyvieji darbai, be kitų, ir *Ingeborga Holm* (1913) išsiskyrė mozaikišku pasakojimu, poetiškais vaizdais, didele ryškumo zona ir ryškiomis perspektyvomis – šito jis pasiekdavo filmuodamas objektus profiliu. Įgijęs daugiau pasitikėjimo savo metodais, ėmė lėtinti kadrus, taip siekdamas sustiprinti herojaus ir aplinkos sąveiką, be to, pradėjo filmo struktūros eksperimentus. Pavyzdžiui, *Mirties bučinyje* (1916) jis panaudojo sugrįžimą praeitin – taip pagrindinį įvykį parodė kelių veikėjų akimis. Nors MGM kompanijai jis susuko devynis filmus (be kitų, tai buvo ir išgarsėjusios ekranizacijos *Raudonoji raidė* (1926) bei *Vėjas* (1927); abiejose filmavosi Lilian Gish), Sjöströmas – Holivude žinomas Seastromo vardu – nepajėgė pritapti ir grįžo filmuoti bei vaidinti Švedijon; išskirtinis jo vaidmuo buvo prieštaravimų kankinamas akademikas Ingmaro Bergmano filme *Žemuogių pievelė* (1957).

Mauritzas Stilleris lygiai kaip Sjöströmas gebėjo statyti stiprias niūrias dramas, nors ir pernelyg dažnai paaukodavo temų įvairovę bei jausmų gelmę formos eksperimentams ir epiniams mastams. Tokiuose filmuose kaip *Pono Ernės lobis* (1919), *Gunaro Hedės saga* (1922) bei *Gestos Berlingo atpirkimas* (1924), simboliškai suliedamas herojų nuotaiką su peizažu, režisierius atskleidė tamsiąją žmogaus sielos pusę. Nesikišančio ir įvykių nevertinančio režisieriaus sukurti vaizdai ir metaforos paklūsta tik kino dėsniams, o personažų ir objektų priešpriešа mizanscenose daugeliu atžvilgių pranašauja asociatyvųjį sovietų kino montažą. Kaip liudija *Geriausias Tomo Gralio filmas* (1917) bei sąmojinga erotinė komedija *Erotikonas* (1920), Stilleris turėjo gabumų ir komedijai, tačiau tuoj po nesėkmių MGM ir „Paramount" kompanijose jo karjerą nutraukė liga. Stilleris mirė būdamas 45 metų 1928 m. – tais pačiais metais Švedijos kino pramonę, palaužtą atsiradusio garsinio filmo ir nepalankaus sandėrio su Vokietijos kompanija „Ufa", ilgam laikui apėmė nuosmukis.

Skandinavijos kino stilistika ir temos gerokai paveikė Vokietijos kiną, kurį dar labiau su scena susiejo pasirodęs *Autorenfilme* (autorinis kinas), vokiškas prancūzų *film d'art* atitikmuo. Šių filmų prodiuseris Paulas Davidsonas ketino tokiais filmais pakelti kino lygį ir prestižą, tačiau didžiausias *Autorenfilme* nuopelnas buvo tas, kad į kiną atėjo legendinis teatro režisierius Maxas Reinhardtas. Išgarsėjęs funkcionaliomis dekoracijomis, kontrastingu apšvietimu bei meistriška choreografija, Reinhardtas ne tik suformavo nebylųjį

vokiečių kiną, bet ir atrado daugybę jo pagrindinių asmenybių – Ernstą Lubitschą, Emilį Janningsą, Conradą Veidtą, Fritzą Kortnerį ir Albertą Bassermaną.

Pirmasis nuo sceninės tradicijos atskilęs vokiečių filmas buvo Stellano Rye variacija Fausto tema *Prahos studentas* (1913), kuriame pramaišiui su tikras vietas užfiksavusiais kadrais panaudota ir daug fotografinių iliuzijų. Stilistika ir tema užbėgęs už akių Veimaro laikų ekspresionizmui, šis filmas paskatino daugybę imitacijų, be kitų, *Golemą* (1915), režisuotą pagrindinio Rye vyrų vaidmens atlikėjo Paulo Wegenerio, o 1916 m. *Homunkulo* serialą, – vis dėlto sukaulėjusio teatrinio filmo luobo režisieriui nepavyko įveikti.

Filmų gamyba per karą smarkiai išaugo, o ypač po to, kai 1917 m. gruodžio mėnesį visos Vokietijos kino pramonės atšakos buvo sujungtos į „Universum Film Aktiengeselleschaft" („Ufa") – vieningą valstybės subsidijuojamą konglomeratą, kuriam generolas Ludendorfas skyrė užduotį pakelti gaminių lygį ir kovoti prieš antivokišką propagandą. 1918 m. vyriausybė pardavė savo akcijas, ir kitą dešimtmetį vadovaujant Erichui Pommeriui, didžiulė „Ufa" kompanijos Noibabelsbergo studija veikė kaip darnus režisierių, aktorių, operatorių ir dailininkų kolektyvas, visų pirma siekęs meninės kokybės. „Ufa" daugiau dėmesio skyrė platinimui ir reklamai nei gamybai, vis dėlto beveik visi be išimties filmai, kuriuos kompanija finansiškai rėmė, buvo klasika.

Deja, to paties nebūtų galima pasakyti apie *Aufklärungsfilme* (filmus „iš gyvenimo"), atsiradusius 1919 m. pralaisvėjus cenzūrai. Filmai *Prostitucija, Aistros hienos* ir *Vyro mergystė* iš esmės buvo pornografija – vargu ar kas galėjo būti toliau nuo *Aufbruch* (atsiskyrimo) sąjūdžio, grynos intelektualinio radikalizmo dvasios, persmelkusios didžiumą ankstyvojo Veimaro laikų meno. Avangardinio stiliaus su marksistiniais virštoniais menas nušlavė pasenusias filmų kūrimo tradicijas bei visus pasipūtėliškus prietarus apie kino raiškos priemones.

„Ufa" irgi pelnėsi iš naujosios laisvės, pirmaisiais taikos meto gaminiais sąmoningai siekdama užsienio pripažinimo – tai buvo ciklas italų pavyzdžiu pastatytų *Kostümfilme*, pradedant Joe May 1918 m. filmu *Veritas vincit.* Tačiau tikrasis šio žanro meistras buvo Ernstas Lubitschas, „didysis istorijos sužmogintojas". Filmuose *Mumijos Ma akys* ir *Karmen* (abu 1918), *Ponia Diubari* (1919) bei *Ana Bolein* (1920) pagrindinį vaidmenį atlieka Pola Negri, panaudotos turtingos laikotarpį atspindinčios dekoracijos, Reinharto pastatymų stiliaus apšvietimas, drąsūs kameros rakursai, energingai trumpomis atkarpomis sumontuota juosta – ir visuose juose tyrinėjamos seksualinės in-



38 Roberto Wiene *Daktaro Kaligario kabinetas* (1919). Kai kurių kritikų nuomone, ekspresionistinės dekoracijos reiškia, jog sąmoningai atmetamas klasikinis Holivudo stilius ar susitelkiama pokario nacionalinio nerimo analizei, kitiems tai – ankstyvasis kino savianalizės ir dekonstrukcijos pavyzdys.

trigos, paslapčia kunkuliavusios po išoriniu praeities spindesiu. Epiniai užmojai Lubitschui niekada nelipo, jam labiau patiko imtymi detalė ar visą sceną nušviečianti užuomina. Šis pomėgis autorių gelbėjo ir ciniškose socialinėse satyrose *Austrių princesė* ir *Lėlė* (abu 1919). O štai Dmitri Buchowetski filme *Dantonas* (1921) bei Richardo Oswaldo *Ledi Hamilton* (1922) sąmoningai vengiama lokalinių temų bei slapčia pašiepiamas Vokietijos užkariautojų paveldas, sykiu išlenda ir užuominos, esą istoriją formuoja veikiau aistringi įgeidžiai nei socialinės-ekonominės ar karinės jėgos.

Tačiau šių juostų populiarumas išblėso, kai 1924 m. vėl suklestėjo fantastiniai siaubo filmai, visi kilę iš vienintelio tikrai ekpresionistinio to meto
38 filmo *Daktaro Kaligario kabinetas* (1919). Scenarijų jam parašė Carlas Mayeris ir Hansas Janowitzas. Pasakojama apie piktavalį psichinių ligų dispanserio direktorių, kuris priverčia pacientą (pasakotoją) prisidengus direktoriaus vardu atlikti žmogžudystę; šis siužetas – tai netinkamai vartojamos jėgos alegorija.
39 Tačiau pridėjus pasakojimo įrėminimą – šį būdą sumanė Fritzas Langas



39 Fritzo Lango *Pavargusi mirtis* (1921). Mirtis (Bernhardas Götzke) siūlo Mergelei (Lil Dagover) galimybę išgelbėti savo mylimąjį ir įrodyti, jog meilė gali įveikti mirtį. Ilgos baltos žvakės simbolizuoja žmogaus gyvenimo trapumą.

(1890–1976) ekspresionistinei mizanscenos prasmei sustiprinti, – atskleidžiama ir tai, kad pasakotojas yra to dispanserio gyventojas; tai perkeičia filmo prasmę ar geriausiu atveju palieka dviprasmybę.

Siekdamas objektyviai perteikti įaudrinto pasakotojo proto sukurtą subjektyvią realybę, režisierius Robertas Wiene (1881–1938) pasamdė dailininkus ekspresionistus Hermanną Warmą, Walterį Röhrigą ir Walterį Reimanną pagaminti iškreiptų erdvinių santykių, išdidintų ir iškraipytų proporcijų dekoracijas. Nenatūralų, liguistą Kaligario pasaulį padeda kurti ir tirštas sustingęs aktorių grimas, stilizuota šviesa bei šešėliai, nutapyti ant fono uždangos – pastarieji, kad ir kokį turėjo meninį poveikį, atsirado veikiausiai taupant elektrą. Tačiau tas kontrastingas apšvietimas, kurį filmo kūrėjai galėjo naudoti, dailininkų darbą padarė dar paveikesnį.

Kad ir konservatyvios kompozicijos (nufilmuotas mažai tejudančia kamera, epizoduose menkai išnaudotas montažas), riboto, vien dekoracijomis bei dramaturgija išreikšto ekspresionizmo, *Daktaras Kaligaris* atvėrė poetinį kino

lygmenį. Nepamirštamas ir drauge nepakartojamas filmas nepadarė veik jokios apčiuopiamos įtakos pasaulio kinui, tačiau potekstės bei *Stimmung* (atmosferos kūrimas, pasitelkus šviesą ir aplinką) filme tapo pagrindine diskusijų apie kino vaidmenį 3-iojo dešimtmečio Vokietijos mene tema. Kai kam tai atrodė tik „nufilmuota tapyba", tačiau vokiečių teoretikas Siegfriedas Kracaueris knygoje *Nuo Kaligario iki Hitlerio. Psichologinė vokiečių kino istorija* (1947) paskelbė prieštaringus kaltinimus, jog šis filmas agitavo nacijos pasąmonę nacizmo pusėn. Panašūs kaltinimai kliuvo ir išliaupsintam daktaro Arnoldo Fancko „kalnų filmų" heroizmui. Tačiau Kracaueris visai neatsižvelgė į tai, jog pusė tuo metu vokiečių žiūrimų filmų buvo importuoti. *Šešėliai* (Arthur Robison, 1920), *Vaškiniai* (Paulas Leni, 1924) ir *Golemo* (Paulas Wegeneris, 1920) bei *Prahos studento* (Henrikas Galeenas, 1926) perdirbiniai buvo iš tų daugelio *Schauerfilme,* toliau tyrinėjusių tai, ką Kracaueris vadino Vokietijos „giliu ir baimingu susirūpinimu savojo aš pagrindais".

39 O štai Lango *Pavargusi mirtis* (1921) tema buvo kova tarp meilės ir mirties. Filmo veiksmas vyksta IX a. Bagdade, Renesanso laikų Venecijoje ir mitinėje Kinijoje – čia mažiau peno smegenims nei *Kaligaryje,* tačiau filmas neabejotinai gražesnis, architektūra ir erdvė čia stilizuota pasitelkus šviesą. Aiški šio filmo priešingybė – Murnau *Nosferatu* (1922), kur, kaip teigia to meto kritikas Béla Balázsas, kiekviename kadre švilpia „žvarbus Paskutiniojo teismo dienos skersvėjis". Filmo paantraštė – „Siaubo simfonija", o jo grėsmingumas daugiausia kyla dėl tikroviškos natūros, negatyvinių planų, logišką seką ardančio montažo, šiurpaus ir groteskiško Maxo Schrecko vampyro.

Lango sugebėjimai geriausiai atsiskleidė komerciniuose žanruose: kriminaliniuose (*Daktaras Mabuzė, lošėjas,* 1922, ir *M,* 1931), moksliniuose fantastiniuose (*Moteris Mėnulyje,* 1929) filmuose, fantazijose (*Nybelungai,* 1922–1924). Tačiau tereikėjo jam imtis gilesnių temų, kaip totalitarizmas ir darbo nužmoginimas *Metropolyje* (1926), kai išlįsdavo jo ribotos pažiūros bei politinis naivumas. Ir vis tiek šis filmas įsimintinas – jau vien dėl genialiai pavaizduotos futuristinės architektūros, o Schüfftano metodu kombinuotas filmavimas sujungė miniatiūrines dekoracijas su gyvu veiksmu. Atsisakęs Hitlerio pasiūlymo vadovauti nacių filmų gamybai, Langas 1933 m. išvyko iš Vokietijos, nors jo žmona ir nuolatinė scenaristė Thea von Harbou pasiliko.

Murnau (1888–1931) pajėgė imtis ir rimtesnių temų. 1924 m. Carlas Mayeris, *Kaligario* kūrėjas, sukūrė atsietos, arba subjektyviosios, kameros teoriją. „Kamera negali nejudėti, – rašė jis, – ji turi būti visur. Ji turi priartėti prie daiktų, o svarbiausia – prie žmonių. Šnipinėti jų sielvartus ir džiaugsmus, tyrinėti kaktos prakaitą, sekti palengvėjimo atodūsius." Tokį kameros



40 F. W. Murnau *Paskutinis žmogus* (1924). Emilis Janningsas – pasipūtęs durininkas, kuriam teko nusivilkti uniformą: jis buvo pažemintas iki tualeto prižiūrėtojo.

judėjimą jis numatė savo scenarijuje Murnau filmui *Paskutinis žmogus* 40
(1924) – sudėtingai parabolei apie militarizmo žlugimą bei Vokietijos išgelbėjimą investicijomis iš Amerikos. Norėdami perteikti pasaulį būtent tuo rakursu, kaip jį matė pažemintas Emilio Janningso viešbučio durininkas, Murnau ir jo operatorius Karlas Freundas pritaisydavo kamerą čia ant dviračio, čia prie gaisrinės mašinos kopėtėlių, prie virš galvų kybančių laidų arba tiesiai Freundui ant krūtinės. O kad perteiktų Janningso sensorinius pojūčius, griebėsi užplaukimų, sušvelninto vaizdo ir net kreivų veidrodžių – tai ir buvo ekspresionistinė subjektyviosios kameros maniera. Murnau simbolizmas buvo toks iškalbingas, kad tereikėjo vienintelio titro pačioje filmo pabaigoje – apie netikėtai durininko gautą palikimą.

Pripažindamas, kad objektyvumas yra sąmoningų sprendimų, kur bus kamera ir koks bus apšvietimas, visuma, Murnau bevelijo pasinaudoti kamera kaip atlikėju, kurio judesiai visada logiški, o jei tas atlikėjas kuriam laikui sustingsta – tai irgi yra prasminga. Judanti kamera leido jam eksperimentuoti su ilgais planais, kuriuos paskui pagyvindavo taikliu montažu. Po *Tartiufo*



41 Louise Brooks (1906–1985) – Lulu *Pandoros skrynioje* (1928) ir Tymianė *Puolusios merginos dienoraštyje* (1929) – pakeitė kino vaidybą. Henri Langlois vėliau pareiškė: „Nėra jokios Garbo! Jokios Dietrich! Yra tik Louise Brooks!“

(1925) ir *Fausto* (1926) Murnau išvyko į Holivudą, kur 1927 m. „Fox“ kompanijai pastatė *Saulėtekį*. Jis atrado pirmo ir trečio asmens pasakotoją imituojančią kamerą, ir tai turėjo lemiamos įtakos formuojantis klasikiniam Holivudo pasakojimo stiliui. Vis dėlto į subjektyvesnį E. A. Dupont'o filmą *Variété* (1925) Amerikos žiūrovai išpirko daug daugiau bilietų.

Paskutiniu žmogumi baigėsi smulkios žemesniojo buržua sluoksnio gyvenimo studijos, vadintos *Kammerspielfilme*, kurių Mayeris buvo ėmęsis 1921 m., kai parašė scenarijus Leopoldo Jessnerio *Užpakaliniams laiptams* ir Lupu Picko *Atplaišai*. Abiejuose tikroviškoje aplinkoje rutuliojamos liguistos temos – tai sykiu ir ekspresionizmo plėtra, ir maištas prieš jį. Kai ekonomika atsigavo, šiuos filmus pakeitė *Strassenfilme* – kaip Karlo Grune *Gatvė* (1923) – tai buvo studijos kontroliuojami realizmo pratimai, atspindėję *neue Sachlichkeit*, arba naująjį objektyvizmą, ir su ciniška rezignacija vaizdavę kasdienį Veimaro laikotarpio gyvenimą.

Svarbiausias vokiečių socialinio realizmo darbas buvo *Bedžiaugsmė gatvė* (1925) – Venecijos gyvenimo infliacijos laikais atkarpėlė, režisuota G. W. Pabsto (1886–1967). Rupus ir grafiškas, maža sentimentalumo ar simbolizmo teturįs filmas pavyko Astos Nielsen ir Gretos Garbo dėka, o veik nepastebimas Pabsto montažas padarė jį dinamišką. Paveiktas Eizenšteino (žr. p. 76), Pabstas montuodavo nepastebimai, nuosekliai, paslėpdavo kadrų sandūras – kirpdavo per vidurį judesio ir primontuodavo kadrus, nufilmuotus jau kitu rakursu. Ši technika labai pravertė, kai garsiniuose filmuose reikėjo sklandžių perėjimų; tai itin akivaizdu juostoje *Žanos Nei meilė* (1927) – joje yra dviejų minučių epizodas, kuriame slypi keturiasdešimt vos pastebimų subjektyvaus ir objektyvaus veiksmo sandūrų. Kurda-

mas charakterį ir siekdamas psichologinio tikroviškumo, Pabstas mieliau pasitelkia rakursą ir kompoziciją nei kameros judėjimą ir simbolius, o socialinė charakterių analizė dažnai skystoka – vien dėl jo nenoro nerti giliau nei paviršinis sluoksnis ir susižavėjimo melodramine medžiaga, pvz., filmuose *Pandoros skrynia* (1928), *Puolusios merginos dienoraštis* (1929); abiejuose pagrindinį vaidmenį atliko Louise Brooks. Jam pavyko pasiekti žodi- 41
nį ir vaizdinį realizmą pacifistinėse dramose *Vakarų frontas, 1918 m.* (1930) ir *Solidarumas* (1931), bet ilgainiui jo darbai darėsi vis konservatyvesni – lygiai turiniu ir forma.

Carlui Mayeriui priklausė daugybė ekspresionizmo laikotarpio naujovių, tad nenuostabu, kad jis ir buvo pirmasis maištininkas prieš sterilią studijų produkciją. Tačiau nors *Berlynas, didmiesčio simfonija* (1927) buvo ir jo su- 42
manyta, būtent Walteris Ruttmannas, pakerėtas kasdienio gyvenimo ritmų ir pavidalų, sumontavo Karlo Freundo paslėpta kamera nufilmuotą medžiagą į akinančią „miesto simfoniją". Tai nebuvo šviečiamasis dokumentinis (*Kulturfilme*), o abstraktus miestą šlovinantis filmas, kaip ir *Žmonės sekmadienį* (1929) – bendras Roberto Siodmako, Fredo Zinnemanno, Edgaro G. Ulmerio ir Billy Wilderio darbas. Kaip ir daugelis kitų, išvykusių iš Vokieti-



42 *Berlynas, didmiesčio simfonija* (Walteris Ruttmannas, 1927) – „montažinis dokumentinis filmas", vienas iš daugelio didingų to meto „miesto simfonijų" greta Cavalcanti *Tik valandos* (1926), Vertovo *Žmogus su kino kamera* (1929), Joriso Ivenso *Tiltas* (1928) ir *Lietus* (1929) bei Vigo *Apie Nicą* (1929).

jos po Parufameto sutarties, visas ketvertas suklestės Holivude. Ši tremtis ir tebesitęsianti „Ufa" kompanijos finansinė krizė buvo daug skaudesnis smūgis Vokietijos kino pramonei nei garso atsiradimas ir lemtingesnis negu būsimas visos gamybos nacionalizavimas atėjus naciams.

Kitoje manifesto dalyje Marinetti rašė: „Kinas, iš esmės paremtas vaizdu, visų pirma turi įkūnyti tapybos evoliuciją, atsiskirti nuo realybės, nuo fotografijos, nuo visa, kas taiku ir pakilu. Jis turi priešintis dailumui, deformuoti, būti impresionistinis, sintetinis, dinamiškas, žodžiais žongliruojantis menas." Jo idėjas įkūnijo filmas *Futuristinis gyvenimas* (1916), kuriame jiedu su režisieriumi Arnaldo Ginna panaudojo atspindžius, dvigubo eksponavimo ir sudalytus kadrus, tiesiai ranka ant celiulioido užpiešė taškus, iškraipančius vaizdą; taip pat broliai Bragaglia *fotodinamismo* filmuose – jie fiksavo judesius panašiu į Marey chronofotografo principu.

Šios temos pasikartojo ir pirmojo apie kino estetiką rašiusio teoretiko, sykiu ir prancūzų kino tėvo Louis Delluco (1890–1924) rašiniuose. Iš pradžių buvusį kino priešininką – mat tikrai tikėjo, jog kinas niekada nepajėgs perteikti Baudelaire'o impresionistinės poezijos, – Dellucą pagaliau palenkė Ince'o, Chaplino, švedų ir impresionistų darbai. Dirbdamas komercinėje ekrano pramonėje („ekrano šeimininkai yra tie, kas kalba masėms"), 1921 m. jis nusprendė sukurti tikrai nacionalinį kiną: „Prancūzų kinas turi būti *kinas*, prancūzų kinas turi būti prancūziškas." Dellucas atmetė italų teoretiko Ricciotto Canudo terminą *écraniste,* taikomą kino kūrimo procese dalyvaujančiam menininkui, ir įvedė savo terminą *cinéaste*; be to, kiną jis laikė penktuoju, o ne septintuoju menu. Tačiau tai nesukliudė jam drauge su Léonu Moussinacu „Cinés" kino klubą pagrįsti Canudo priklausančiu CASA (*Club de Amis du Septième Art* – Septintojo meno bičiulių klubas) modeliu ir šio klubo leidžiamuose žurnaluose, paskaitose ir peržiūrose skleisti savo pažiūras apie unikalią kinematografo fotografinę galimybę objektus transformuoti į minties ir jutimų simbolius.

Lyrinis impulsas Dellucui buvo svarbiausias, jis atmetė išsamų scenarijų, fatalistinėse miesto dramose ardydavo laiko ir erdvės vientisumą, kad atskleistų aplinką ir atmosferą bei vidinę aistrą. Kamerinės formos literatūriški filmai *Karštinė* (1921), *Moteris iš niekur* (1922), *Potvynis* (1924) metė žiūrovui iššūkį, viliodami iššifruoti tikrąją įvykių prasmę, slypinčią dviprasmiškai sukomponuotuose atrinktuose realistiškuose fragmentuose, subtiliuose įvaizdžiuose bei kinematografinėse gudrybėse. Delluco darbai, pavadinti impresionizmu, arba „avangardiniu naratyvumu", siejasi su Méliѐso eksperimentais, tačiau jis sukūrė savitą vaizdinį stilių, kuris ir šiandien apibūdina prancūzų kiną.

Dellucas įkvėpė ir artimiausius kolegas: Germaine Dulac (1882–1942), Marcelį L'Herbier (1890–1979) ir Jeaną Epsteiną (1897–1953); norėdami sustiprinti nerimą keliantį vaizdų dviprasmiškumą, jie naudojosi tokiomis priemonėmis kaip diafragma, kaukė, dvigubas eksponavimas, filtrai, vaizdą iškraipantys lęšiai, vertikaliai besisukanti kamera bei ritminis ar pasakotojo požiūrį pabrėžiantis montažas.

Jau prieš karą pagarsėjusi feministiniais filmais, sustabarėjusios buržuazinės santuokos studiją *Besišypsančioji ponia Bodė* (1923) Dulac nufilmavo įvairiais greičiais, taikė švelnų vaizdą. Siekdama impresionistiškai interpretuoti Antonino Artaud siurrealistinę seksualinės represijos analizę, į kitą savo filmą *Jūros kriauklė ir šventikas* (1927) ji sukimšo daugybę chaotiškų įvykių bei groteskiškų vaizdų. Prasidėjus garso erai, Dulac nebepajėgė susirinkti lėšų savo eksperimentams ir pasitraukė į kino kroniką.

L'Herbier, ištikimiausias ir galvočiausias Delluco mokinys, buvo paniręs į abstrakčios formos ir vaizdinės psichikos raiškos tyrinėjimus. Tokie jo filmai kaip *Eldoradas* (1921) bei *Nežmoniškasis* (1924) buvo kritikuojami už tai, kad juose turinio gelmė paaukojama vaizdui. Jis atsipirko *Pinigais* (1929), drąsia sumoderninta Zola romano ekranizacija, pasižymėjusia originaliais kameros judesiais ir laisvu montažu. Iš pradžių atsidėjęs kino teorijai, *Ištikimojoje širdyje* Epsteinas pasinaudojo savo ir Delluco idėjomis, virtuoziškai sujungdamas dokumentinį realizmą, lyrinius įvaizdžius ir ritminį montažą. Ekranizuodamas Poe *Ešerių namų žlugimą* (1928), jis pamažu ir iš pagrindų ardė pasakojimo struktūrą, panaudojo daugybę techninių efektų; kino archyvų įkūrėjas Henri Langlois šį filmą laikė „Debussy kūrybos kino atitikmeniu".

Prie Delluco draugės šliejosi ir atskalūnas Abelis Gance'as (1889–1981). Gance'as pradėjo nuo impresionistinių eksperimentų, kaip *Daktaro Tiubo beprotybė* (1915), bei melodramų, kaip *Dešimtoji simfonija* (1918), o pamatęs *Nepakantumą* atsidėjo epiniams filmams, kuriuose taikė technines naujoves. Metaforiniu antikariniu traktatu *Aš kaltinu* (1919) pelnęs prancūzų Griffitho vardą, savuoju filmu *Ratas* (1922) jis dar labiau priartino kiną prie Dulac „vaizdų simfoninės poemos", sykiu paskatindamas Jeaną Cocteau parašyti: „Kinas – tai kinas iki *Rato* ir kinas po *Rato*, kaip ir tapyba iki Picasso ir po Picasso." Filmuotas ilgiau nei trejetą metų, devynių valandų filmas pagal Pathé nurodymus buvo sutrumpintas iki dviejų su puse, tačiau greitas ritmas, kurį pasiekti padėjo montažas, ir drąsūs rakursai padėjo įtaigiam filmo realizmui bei banaliam romantizmui įveikti tuos sutrumpinimus. Tačiau kitam Gance'o filmui buvo lemta pralenkti net ir šį laimėjimą – tas buvo kuriamas ketvertą metų.



Pirmąjį variantą sudarė 28 dalys, – buvo planuota kurti šešių serijų biografinį filmą *Napoléon* (1927), pasakojantį apie Bonaparte'o iškilimą nuo jaunystės iki Italijos kovų, Albert'ui Dieudonné atliekant pagrindinį vaidmenį. Pasak Kevino Brownlowo, 1979 m. rekonstravusio šešių valandų variantą, „jokiame kitame filme vaizdiniai kino raiškos ištekliai nebuvo taip išradingai panaudoti, kaip *Napoléon vu par Abel Gance*. Šis filmas yra kinematografinių efektų enciklopedija – visos nebyliojo kino galimybės tiesiai iš genijaus rankų." Kad kamera judėtų sklandžiai ir natūraliai, Gance'as pririšdavo naująją „Debrie Photociné Sept" kamerą ant šuoliuojančio žirgo, prie švytuoklės, aukštyn lekiančio kamuolio ar įtaisydavo į vandenin grimztančią sandarią dėžę, o platų panoraminį vaizdą, kurį paskui projektuodavo į trijų dalių ekraną, sinchroniškai filmuodavo trimis kameromis, pritaisytomis prie lanko. Toks polivizijos procesas suteikė jam galimybę trijų dalių ekrano sparnuose sumontuoti nepamirštamo įspūdžio kontrastingus arba centrinį papildančius vaizdus. Jo montavimo maniera pasižymi ne tik energija ir užmoju, bet ir išradingumu – pavyzdžiui, žiūrovas vienu metu mato ekrane 16 dvigubo eksponavimo kadrų. 1934 m. Gance'as surinko aktorių dublerius ir po poros metų išleido vienam ekranui pritaikytą variantą, kurį papildė pirmuoju pasaulyje stereofoniniu garso takeliu. Išskyrus galbūt *Beethoveno gyvenimą ir meiles* (1936), vėliau jam jau nebepavyko pasiekti tokių aukštumų.

Nors 1924 m. Dellucas pasimirė, jo „Cinés" klubuose toliau buvo narstomos abstrakčiojo kino galimybės, o vis augantis *grynojo kino* (*cinéma pur*) poreikis – intelektumo bei perkeltinių prasmių troškimas – paskatino antrąją avangardo bangą. Būtent tokio daiktiško alogiško metodo ir ėmėsi ameri-



43 Bonaparte'as įžengia į Italiją Abelio Gance'o filme *Napoléon* (1927). Šio epizodo buvo nufilmuotas ir spalvotas bei stereoskopinis variantas, tačiau ta medžiaga nebuvo panaudota. Gance'ui centrinis ekrano vaizdas buvo pasakojimas proza, o šoniniai – poezija.

kiečių fotografas Manas Ray savo *Sugrįžime į protą* (1923) – tai buvo jo rajografo technikos darinys: filmas pagamintas be kameros, tam tikrus objektus dedant tiesiai ant celiulioido juostelės ir eksponuojant. Jo vėlesni filmai *Emak Bakia* (1927) ir *Jūros žvaigždė* (1928) labiau primena abstrakčius atsitiktinai sujungtų vaizdų koliažus. Bendras Fernand'o Léger ir amerikiečio kubisto Dudley Murphy projektas *Mechaninis baletas* (1924) buvo „judėjimo meno" pratimas: čia pagal ritmą be jokių asociacijų tam tikru piešiniu judėjo stalo įrankiai ir kitos plastiškos formos – labai panašiai Paryžiaus vaizdus poetiniame dokumentiniame filme *Tik valandos* (1926) surikiavo Alberto Cavalcanti.

René Clairas (1898–1981) *cinéma pur* sujungė su komiškais žanrais filmuose *Beprotis Rėjus* (1923) ir *Pertrauka* (1924). Pastarajame, pirmą kartą parodytame per Francio Picabia baletą *Atokvėpis*, pasirodė tokios avangardo žvaigždės kaip Manas Ray, Marcelis Duchampas ir Erikas Satie, o komiškieji elementai buvo pasiskolinti iš Méliès, Zecca ir Sennetto. 1927 m. Clairas pritaikė ekranui Labiche'o ir Michelio teatrinį farsą *Šiaudinė skrybėlaitė*, kur taip sėkmingai suderino judančios kameros darbą su tiksliu komišku montažu, kad Henri Bergsonas naudojosi šiuo filmu savo komizmo teorijai iliustruoti. Clairui siurrealizmo reikėjo linksminimui, o ispanų amerikietis Luisas Buñuelis (1900–1983) griebėsi jo kaip satyros ir šokiravimo priemo-



44 Luiso Buñuelio *Anadalūzijos šuo* (1928). Atstumtas Simone'o Mareuil, Pierre'as Batcheffas velka simbolinę modernios visuomenės naštą, drauge ir kunigus Jaime Miravilles bei Salvadorą Dalí.

44 nės. *Andalūzijos šuo* (1928), finansuotas jo motinos bei vikonto de Noailles, buvo Buñuelio ir jo scenarijaus bendrautorio Salvadoro Dalí suplanuota įnirtinga ir žiauri ataka prieš pernelyg didelę siurrealizmo priklausomybę nuo froidistinės psichologijos. Akies obuolio raižymas; skruzdės, pabirusios iš ertmės žmogaus rankoje; žmogelis, velkantis du fortepijonus, kurių kiekviename pavožta po padvėsusį asilą ir dar už virvės pririšta po kunigą, – tokių košmariškų vaizdų reikšmė akivaizdi, tačiau Buñuelis atkakliai teigė, kad „šiame filme nėra jokių simbolių". Vis dėlto *Aukso amžiuje* (1930) buvo tema, prie kurios Buñuelis grįžo kituose filmuose – tai seksualinės aistros ir religinės bei politinės priespaudos konfliktas. Filmą, kurį parodžius Paryžiuje kilo riaušės, jis laikė „desperatišku ir aistringu kvietimu žudyti", o André Bretonas, siurrealizmo pradininkas, jį pavadino „vieninteliu tikrai siurrealistiniu filmu".

Be daugelio kitų, svariai prie kino avangardo prisidėjo Dmitrijus Kirsanovas (*Menilmontanas,* 1924), Jeanas Cocteau (*Poeto kraujas,* 1930), mikro-

kinematografijos pionieriai Jeanas Painlevé (*Jūros arkliukas*, 1934) ir Jeanas Vigo (*Apie Nicą*, 1930). Tuo metu kaip tik iškilo Jacques'as Feyderas (1885–1948), kaip pagrindinis *Atlantidos* (1921), *Crainquebille* (1922) bei *Thérèse Raquin* (1928) režisierius; ir Jeanas Renoiras (1894–1979) – nors pastarojo žingsniai nebyliajame kine buvo gana netvirti, tačiau *Nana* (1926) bei *Mergaitė su degtukais* (1928) jau liudijo meistrišką darbą su atlikėjais, rūpestingą mizanscenos kompoziciją, čia juntama ir melancholiška ironija – toks tonas vėliau bus būdingas ir brandiems jo filmams. Tačiau svarbiausias 3-iojo dešimtmečio pabaigos prancūziškas filmas buvo *Žanos d'Ark aistros* (1927), 45
pastatytas dano Carlo Theodoro Dreyerio.

Autentiškais teismo dokumentais pagrįsto filmo stilistikai panaudota tiek Renesanso ikonografija, tiek abstrakcijos, o siužetas apima šešias paskutines Žanos gyvenimo valandas, kai svarbiausia yra ne teismo eiga, o Mergelės kančia. Psichologiniam realizmui sustiprinti veiksmas filmuotas epizodais ant panchromatinės juostos; visą filmą sudaro grandinė simboliniais rakursais nufilmuotų negailestingų stambaus plano kadrų: negrimuotame Mergelės veide išryškėja nuoširdumas, ramybė, o jos kaltintojų veiduose – veidmainystė. Jausmas dažnai perteikiamas labai stambiais akių ar lūpų planais, lygiai taip apibrėžta ir teismo salė: pagaunami tik dekoracijų fragmentai, plikas baltas fonas. Žana (Renée Falconetti) visu ūgiu parodyta tik tris kartus. Dramatinius akcentus operatorius Rudolphas Maté sudėliojo netikėtai padidindamas ar sumažindamas vaizdą, jo kamera juda vertikaliai ir horizontaliai, tačiau kad ir kokia sudėtinga šio filmo vaizdinė raiška tiek intelekto, tiek jausmo požiūriu, ritmą ir sklandžią vaizdų slinktį pernelyg dažnai nutraukia įkyrūs titrai.

Didžiojoje Britanijoje šis filmas buvo uždraustas dėl nederamo anglų kareivių vaizdavimo. Britų kinas tuo metu buvo saugiam Holivudo glėby, o Kinematografo filmų aktas (1927) dar labiau sustiprino šią globą. „Kvotos aktas", nurodęs, kad britų gamybos filmai turi sudaryti 30 proc. visų šalyje rodomų filmų, pastūmėjo tokius meistrus kaip Maurice'ą Elvey, Grahamą Cuttsą, Herbertą Wilcoxą bei Victorą Saville'ą gaminti „kvotos greitukus" – aiškios krypties nebrangius pilnametražius, kuriems iš importui skiriamų lėšų tereikėdavo mažiausios dalies. Vis dėlto vilčių ateičiai teikė 1924 m. Michaelo Balcono (1896–1977) įkurta „Gainsborough Pictures" kompanija bei režisierių Alfredo Hitchcocko (1899–1980) ir Anthony Asquitho (1902–1968) iškilimas.

Tiesą sakant, Holivudo įtaka tuo metu buvo bemaž visuotinė. 1911 m. jo auka tapo Brazilijos *Bela época* su *fitas cantatas* (begarsės operetės, kurias

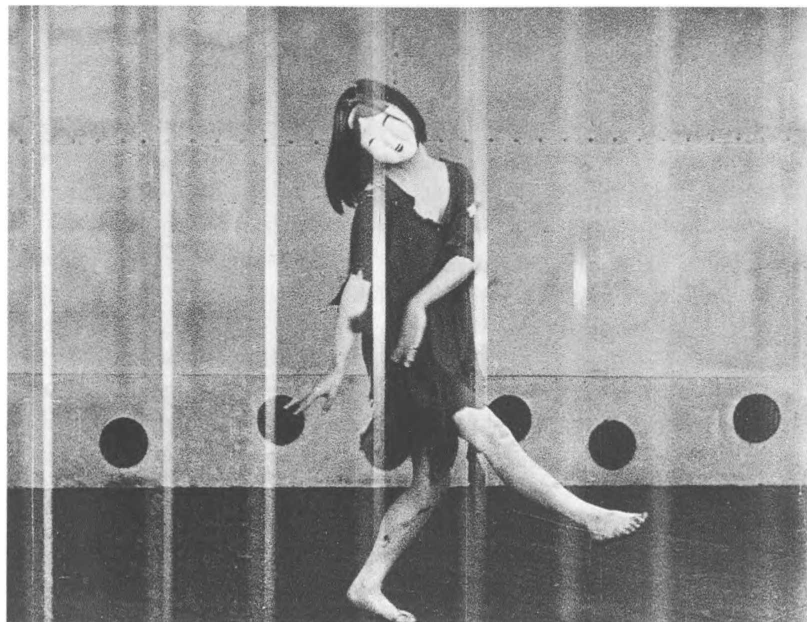


45 Carlo Dreyerio *Žanos d'Ark aistros* (1927). Renée Falconetti atlieka savo vienintelį kine Žanos vaidmenį. Jeanas Cocteau rašė: „*Žanos d'Ark aistros* atrodo kaip istorinis dokumentas eros, kurioje kino dar nebuvo."

46 Teinosukės Kinugasos *Beprotybės puslapis* (arba *Netvarkingas puslapis*, 1926). Yoshie Nakagawa – motina, įkalinta beprotnamyje po mėginimo nužudyti savo sūnų. Kinugasa vengia titrų ir loginės sekos, justi gili *Kaligario* ekspresionistinio stilizavimo ir psichologizmo įtaka.

sinchronizuodami lūpų judesius įgarsindavo dainininkai), o Meksikos, Argentinos ir Australijos filmų gamyba sunyko iki vietinių vesterno variacijų. Egipto kino gamintojų bendruomenė buvo žinoma kaip „Holivudas prie Nilo" ir net Kinijos „Asia" kompaniją, vadovaujamą Zhang Shichuan ir Zheng Zhengqui rėmė amerikietiški pinigai. Indija kentė Didžiosios Britanijos monopolį, vienintelė išimtis – Dadasahebas Phalke, 1913–1931 m. pastatęs daugiau nei 100 pilnametražių filmų. Tik Japonijos ir Sovietų Sąjungos nacionaliniam kinui pavyko atsispirti visuotinei ekspansijai.

Ankstyvąjį japonų kiną žiūrovai labai mėgo, jis turėjo ir intelektualinį prestižą, nes buvo tiesiogiai susijęs su No ir kabuki teatru. Nors *gendai-geki* (modernios Tokijuje kuriamos dramos) ir *jidai-geki* (istoriniai filmai, statomi Kijote) ir turėjo pasisekimą, vis tiek visuomenės konservatyvumas trukdė Norimasai Kaeriyamai eiti realizmo linkme – nusikratyti vyrų moterų vaid-



menų atlikėjų (*oyoma*), pasakotojų (*benshi*) ir realaus veiksmo epizodų (*ren-
sa-geki*). Tačiau 1923 m. žemės drebėjimas, sukėlęs filmų gamybos sąstingį
ir atvėręs kelią užsienio filmų bangai, praplėtė, padarė tolerantiškesnius ja-
ponų socialinius ir kultūrinius požiūrius, o tai savo ruožtu paskatino temų ir
stiliaus eksperimentų proveržį. Tuo metu, kai Daisuke Ito ir Hiroshi Inaga-
ki specializavosi *jidai-geki*, dauguma jaunų Japonijos filmų kūrėjų pasirinko
naujausią žanrą, *shomin-geki*, arba smulkiosios buržuazijos dramą. Išskyrus
Teinosukės Kinugasos *Beprotybės puslapį* (1926), kuris priminė *Kaligario* eks- 46
presionizmą, dauguma šių filmų buvo paveikti Holivudo „Universal“ gami-
namų paprastų natūralistinių „Žydrosios paukštės“ serijos melodramų. Pa-
grindiniai šio žanro atstovai buvo Minoro Murata (*Seisaku žmona*, 1924),
Yasujiro Shimazu (*Tėvas*, 1922), Heinosuke Gosho (*Kaimo nuotaka*, 1927)
Yasujiro Ozu (1903–1963) ir Kenji Mizoguchi (1898–1956); abiejų pasta-
rųjų geriausi darbai bus sukurti garso eroje.

Pirmoji studija Rusijoje atsirado tik 1908 m., ir griežta caro cenzūra buvo taip suvaržiusi filmų gamybą, kad tai tebuvo netikroviški vidutinybės skoniui skirti dalykėliai. Nors užsienietiškieji sudarė 90 proc. visų rodomų Ru-

sijoje, vis dėlto ir čia buvo sukurta nemažai svarbių filmų: avangardinis *Drama futuristiniame kabarete Nr.13* pagal Vladimiro Majakovskio scenarijų, Vsevolodo Mejerholdo *Doriano Grėjaus portretas* (1915) su įspūdingomis kinematografinėmis mizanscenomis, Jakovo Protazanovo sudėtinga Levo Tolstojaus *Tėvo Sergijaus* (1918) ekranizacija. 1917 m. žlugus Romanovų dinastijai, cenzūra buvo atšaukta ir duoti įsakymai statyti anticarinius filmus. Leninas, tų pačių metų spalyje užgrobęs valdžią, puikiai suprato, koks naudingas propagandos įrankis yra nebylusis kinas šalyje, kurioje 160 milijonų žmonių kalba daugiau nei 100 įvairių kalbų: „Kinas mums yra svarbiausias iš menų".

Tačiau tai suprato ir baltieji (antibolševikai) filmų kūrėjai, todėl su visa savo patirtimi ir įranga skubiai spruko į Vakarus, o Rusija kino juostos negalėjo nusipirkti dėl prekybos blokados. Taigi naujoji valdžia, nekantraudama kuo greičiau paskleisti revoliucinę propagandą, visą turimą celiulioidinę juostą paskyrė tokiems jauniems kino kūrėjams kaip Dziga Vertovas (1896–1954), kurio „kino akies" teorija remiantis nufilmuoti ir sumontuoti dokumentiniai filmai buvo rodomi visoje šalyje agitaciniuose traukiniuose ir garlaiviuose. Sukalti pagal marksistinės istorinės dialektikos ir konstruktyvizmo sąjūdžio principus, tokie kino žurnalai kaip dvidešimt trijų dalių ciklas *Kino tiesa* (1922–1925), sudaryti iš paslėpta kamera nufilmuotos medžiagos, į kurią metaforiškai įterpiami ikirevoliucinių filmų fragmentai, raiškia kompozicija, dvigubomis ekspozicijomis ir pagreitintu judesiu siekia pabrėžti svarbiausius dalykus. Vėlesniuose darbuose, be kitų ir *Žmogus su kino kamera* (1929), Vertovas ir drauge su juo dirbusi redaktorė Jelizaveta Svilova naudojo prizminius lęšius, užplaukimus, dvigubą eksponavimą, poliekraną, tonavimą, animaciją, mikrokinematografiją ir *staccato* montažą – visai nepaisydami realybės ir įžengdami į poetinio filmo sritį, idant atskleistų revoliucijos dvasią ir lemiamą kino vaidmenį.

Leninas nacionalizavo kino pramonę, padarė ją pavaldžią Švietimo komisariatui, kuriam vadovavo jo žmona Nadežda Krupskaja. 1919 m. ji įkūrė Sąjunginį valstybinį kinematografijos institutą (VGIK), arba Maskvos kino mokyklą, – pirmą tokio tipo visame pasaulyje. Daugumą svarbiausių sovietinio kino principų drauge su Vertovu sukūrė Levas Kulešovas (1899–1970).

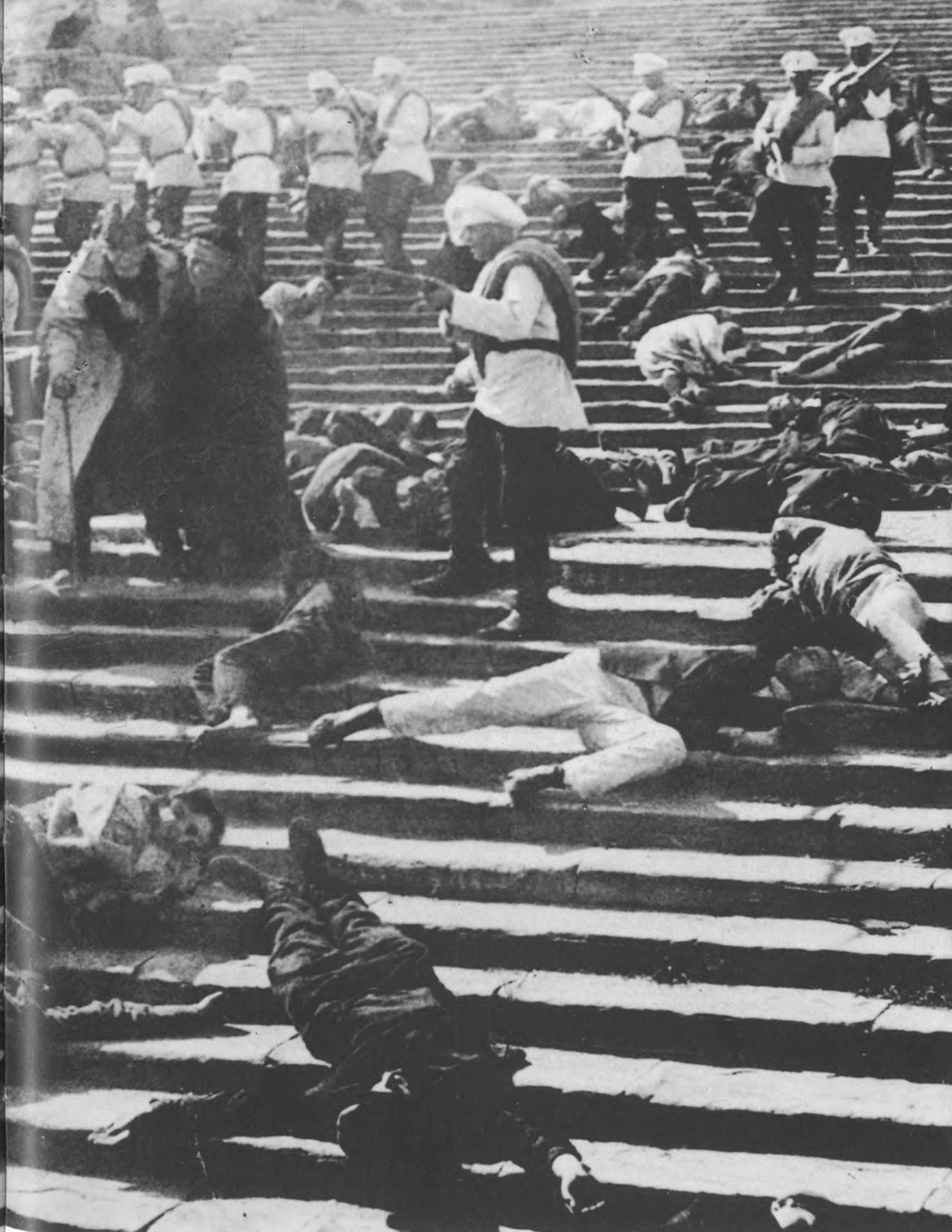
Neturėdamas reikalingų priemonių, Kulešovas kino mokykloje (*Goskinoškola*) savo seminaro klausytojus vertė kurti filmus be juostos. Tai reiškė, kad scenos buvo vaidinamos prieš tuščią kamerą, ir ant popieriaus montuojami epizodų eskizai. Kai Maskvą pasiekė *Nepakantumas*, jis pasidarė kopiją, ją montavo ir permontavo, iliustruodamas kadro kaip fotografinio tikrovės

atspindžio vertę, rodydamas, kaip šio kadro prasmę gali pakeisti montažas. Be to, jis pademonstravo, kokia svarbi yra priemonė, vėliau pagarsėjusi kaip „Kulešovo efektas“, – vieną po kito jis sumontavo bejausmį Ivano Možuchino veidą priešais sriubos dubenį, numirėlį karste ir vaiką su žaisliniu meškučiu; šie kadrai, sumontuoti su Možuchino veidu, turėjo simbolizuoti alkį, sielvartą ir džiaugsmą. Panašiai sujungdamas vyro, moters, vienos iš Maskvos gatvių ir Baltųjų rūmų Vašingtone kadrus į logišką seką, jis parodė, kaip montuojant galima sukurti laiko ir erdvės vienumą – jį vadino „vaizduotės geografija“. Griffithas jungė kadrus, siekdamas nuoseklaus pasakojimo, o Kulešovo darbai atskleidė, kad montažas gali atlikti ir metaforos bei asociacijų kūrimo funkcijas – ir tokio kino galia slypi ne pačiuose vaizduose, o tame, kaip žiūrovas juos suvokia. Iki 1924 m. Kulešovo studijai nepavyko įgyvendinti savo teorijų, bet kandi amerikietiškų detektyvinių trilerių parodija – *Nepaprasti misterio Vesto nuotykiai bolševikų šalyje* buvo įmantrus ir efektingas reginys. Tačiau Kulešovas buvo talentingesnis mokytojas nei režisierius, todėl Sergejus Eizenšteinas (1898–1948), rengdamasis debiutiniam pilnametražiui *Streikas,* 1923 m. atvyko pas jį.

Eizenšteinas, kilęs iš Latvijos, prieš įstodamas į Raudonąją armiją Pilietinio karo metais (1918–1922), studijavo architektūrą. Karo metais jis kūrė agitpropo plakatus, padėjo režisuoti pjeses kariniams daliniams. Po karo dirbo „Proletkulto“ teatro scenografu, ten ir susitiko Mejerholdą, kuris tapo jo kaip menininko tėvu ir įkvėpėju – iš jo Eizenšteinas išmoko derinti stilizavimą bei improvizavimą. Jo režisūrinis debiutas *Kiekvienam gudruoliui pakanka kvailumo* (1923) buvo tikra atrakcionų virtinė, į visumą sulipdytos įspūdžių šukės, taip tiksliai visa apskaičiuota, kad sukeltų emocinį šoką. Į spektaklį buvo įterptas ir jo pirmas filmas *Glumovo dienoraštis,* o kai vėliau tais pačiais metais kitą pjesę – *Dujokaukės* – jis pastatė fabrike, tapo visiškai aišku, kad tik kinas gali išskleisti visas jo idėjas.

Streikas turėjo būti penktoji „Proletkulto“ teatro finansuojamos aštuonių dalių revoliucijos istorijos dalis. Eizenšteinui filmo gamyba buvo visai nepažįstama sritis, todėl peržiūrėjo šimtus ekspresionistinių ir Holivudo filmų, įsiprašė į dokumentininkės Esfirės Šub mokinius, kai ši permontavo Lango *Daktarą Mabuzę, lošėją* sovietiniam žiūrovui, paskui tris mėnesius praleido su Kulešovu. Ir vis tiek vėliau Eizenšteinas pasikliovė nuolatiniu jo operatoriumi tapusiu Eduardu Tisė – šiam teko perteikti filmuojamų vietovių realizmą. Tisė nufilmavo sudėtingus geometrinius raštus, kuriuos sudarydavo judantis Eizenšteino „masinis veikėjas“ – streikininkai. O šį „kino akies“ medžiagą į „kino kumštį“ sumontuodavo pats Eizenšteinas.





47 Sergejaus Eizenšteino *Šarvuotis Potiomkinas* (1925). Bendras planas iš vadinamojo Odesos laiptų epizodo – nesustabdomai per minią pirmyn žengiantys caro kareiviai.

Eizenšteinas montažą suvokė kaip procesą, paklūstantį marksizmo teorijos principams. Pagal šią teoriją istorija ir žmogiškoji patirtis yra konfliktų grandinė, kurioje tezė susiduria su priešybe – antiteze, ir iš to kyla naujas reiškinys, arba sintezė, – jau didesnis nei dalys, kurioms susidūrus jis radosi. Tačiau, kaip parodė Kulešovas, jei montažas, arba nepriklausomų kadrų susidūrimas, gali suteikti filmui dinamikos, prasmė tuo atveju priklauso tik nuo žiūrovų suvokimo, taigi Eizenšteinas pasinaudojo japonų piktogramų principu (paukštis + burna = dainuoti ir pan.), siekdamas parodyti, kad supriešinti vaizdai gali perteikti sudėtingesnes arba abstrakčias sąvokas.

Pagal Eizenšteiną, esama penkių tipų montažo, ir montuojant epizodą gali būti taikomas vienas kuris arba iškart keli. „Metrinis" montažas lemia tempą, čia svarbus veikiau ne kadro turinys, o jo tąsa. Ritminiame montaže atsižvelgiama į kadro turinį ir jam suteikiama svarbi emfatinė ar kontrapunktinė funkcija epizoduose, kur reikia išlaikyti įtampą. Kadrų faktūra ar emocinis atspalvis – toninio montažo pagrindas, o virštoninis montažas susintetina metrinį, ritminį ir toninį – atskirame kino juostos kadre ar sumontuotame epizode jis nepastebimas, tačiau, kaip rašė Eizenšteinas, išryškėja, kai prasideda „dialektinis juostos paleidimo per projektorių" procesas.

Vis dėlto daugiausia Eizenšteinas taikė penktąjį – intelektualųjį montažą, kai sujungti kontrastingi kadrai turi išreikšti abstrakčias idėjas ar ideologinius teiginius, pavyzdžiui, išžudytų darbininkų paralelė su paskerstais galvijais. Jo teorijos, vėliau išdėstytos straipsniuose *Kino prasmė* (1942) ir *Kino*
47 *forma* (1948), beveik tobulai įkūnytos kitame filme *Šarvuotis Potiomkinas* (1925). Iš pradžių planuotas kaip 42 kadrų filmo, kuris skirtas 1905 m. revoliucijos dvidešimtmečiui, epizodas *Potiomkinas* virto sukilimo metafora.

Atsisakęs jau pabaigto scenarijaus ir ketinimų filmuoti trisdešimtyje įvairių šalies vietovių, Eizenšteinas praleido 10 savaičių vienoje vietoje – Odesoje ir dar dvi savaites montavo nufilmuotą medžiagą į 86 minučių filmą, kurį sudaro 1346 kadrai (vidutiniame 90 minučių Holivudo pilnametražiame filme 600 kadrų).

Eizenšteinas rašė, kad „*Potiomkinas* atrodo lyg kronika ar kokio įvykio reportažas", už tai jis skolingas ir Tisė – taikliai pasinaudojęs šviesos, šešėlio ir tūrio kontrastais, grafines linijas jis privertė judėti, pasiekė kontrapunktiškų vaizdų; net ir atskiri kadrai yra dialektiški. „Tačiau, – tęsė Eizenšteinas, – jis veikia ir kaip drama." O tai jau vien jo profesionalaus montažo nuopelnas. Filmas padalytas į dalis: „Žmonės ir kirminai", „Drama laivo paskuigalyje", „Mirusiųjų kreipimasis", „Odesos laiptai" ir „Susitikimas su eskadra". Čia gausybė įsimintinų scenų: dūžtanti lėkštė, – šis vaizdas dar sustiprintas

pakartojant ir ištempiant laiką; „rūko kadrai“, panaudoti kaip cezūra tarp maišto ir įvykių sausumoje; konstruktyvistinis laivo variklių garbinimas, kai laivas išplaukia susitikti su flotile. Vis dėlto ketvirtoji dalis, kurioje protestuojančius žmones beširdiškai žudo atakuojantys daliniai, tapo vienu garsiausių, padariusių didžiausią įtaką sumontuotų epizodų kino istorijoje.

Epizodas buvo filmuojamas savaitę, vidutinis plano ilgis – 52 kadrai, arba dvi sekundės. Į dokumentiškai realistines scenas Eizenšteinas įterpė individo tragedijos akimirkas, priversdamas žiūrovą tapti liudininku ir įsijausti į įvykius – tam jis pasitelkė bendrus ir stambius planus, objektyvų ir subjektyvų rakursą, vaizdą iškraipančius objektyvus, pagreitintą ir sulėtintą filmavimą, trumpus intarpus ir statiškus kadrus. Nesulaikomas kareivių artėjimas, mo- 47
tinos su sužeistu vaiku pagalbos šauksmas, laiptais žemyn riedantis kūdikis vežimėlyje ir pakylantis akmeninis liūtas – šių scenų ritmas, faktūra ir tonas (primenantis jo antrojo spektaklio *Ar girdi, Maskva?*, 1923 m., toną, agitacinį Ginjolio teatrą) suteikė filmui tą intelektualinį ir emocinį užtaisą, kurio autorius ir siekė.

Užsienyje labai išgarsėjęs, *Potiomkinas* Sovietų Sąjungoje nesusilaukė nei žiūrovų, nei kritikų pripažinimo, o ir kito Eizenšteino filmo *Spalis* (1928), kuriame pasakojama Kerenskio nuvertimo istorija 1917 m., popieriai buvo gana prasti. Atvirai politiška kandi satyra buvo sąmoningas intelektualiojo montažo eksperimentas, bet kai kurie gana migloti vaizdai ir nelabai prie realizmo limpantis simbolizmas susilpnino filmo dramatizmą, tad ši juosta nebuvo tokia nuosekli ir emociškai įtaigi kaip jos pirmtakė. *Generalinėje linijoje* (1929) – tai buvo virštoninio montažo (Eizenšteinas vadino jį polifoniniu arba harmoniniu) pratybos – esama pačių subtiliausių Eizenšteino montažo pavyzdžių, bet valdžia šį sykį režisierių apkaltino formalizmu (arba turinio palenkimu stiliui), tad devynetui metų jam buvo atimta teisė dirbti, ir tais metais jam teko iškęsti nelaimingą kelionę į Holivudą.

Kino principams susiformuoti reikšmingas buvo Eizenšteino ginčas su Vsevolodu Pudovkinu (1893–1953). Nors abu sutarė, kad „kino pagrindas yra montažas“, jų nuomonės apie tai, koks būdas tinkamiausias kinematinei prasmei perteikti, skyrėsi. Kulešovo mokinys Pudovkinas atmetė dialektinę susidūrimo techniką ir teikė pirmenybę konstruktyvesniam jungimo būdui: „teiginys, jog filmas nufilmuotas, iš esmės klaidingas ir neturėtų būti vartojamas kalboje. Filmas ne nufilmuojamas, o pastatomas, sudaromas iš atskirų juostos atkarpėlių, kurios ir yra kino žaliava.“ Abudu panašiai manė, kad atlikėjo sėkmę vienoje ar kitoje scenoje lemia, kaip ji ar jis įauga į filmo visumą, bet Pudovkinui labiau patiko individualizuotas pagrindinis veikė-



48 Vsevolodo Pudovkino *Motina* (1926). Vera Baranovskaja vaidina Motiną, kuri palaidojusi vyrą ir netyčia pati išdavusi sūnų, atsideda revoliucijai.

jas – priešingai Eizenšteino silpnybei masiniam veikėjui; pirmasis mažiau kliovėsi tipažu ar atlikėjų atrinkimu pagal išorę. Šios žmogiškos savybės, primenančios Griffithą, lėmė Pudovkinui daug platesnį sovietinių žiūrovų pripažinimą. Tačiau 1928 m. abu režisieriai drauge paskelbė manifestą dėl nenatūralaus garso panaudojimo.

Pirmieji Pudovkino darbai buvo Pavlovo refleksų teorijai skirta studija *Smegenų mechanika* (1926) ir *Šachmatų karštligė* (1925) – komedija, kurios pokštai tęsia „Keystone" policininkų komedijos tradiciją. Moussinacas rašė, jog „Eizenšteino filmai primena riksmą, o Pudovkino – dainą", ir tai įrodo
48 Pudovkino *Motina* (1926). Šiame filme nedaug intelektualaus abstrahavimo, o sudėtingas montažas čia – ir pasakojimo, ir metaforų kūrimo priemonė; geras to pavyzdys yra garsusis ižo epizodas. Pastatyta pagal Gorkio roma-



49 Aleksandro Dovženkos *Žemė* (1930). Ukrainos kaimo tradicinio gyvenimo ciklo studija – Vakarų kritikų laikomas „ryškiu indėliu į lyrinį kiną", o sovietinės valdžios atmestas kaip „kontrrevoliucinis", „fašistinis" filmas.

ną, motinos vaidmenį atliekant Verai Baranovskajai, ši politinė parabolė pasižymi tikslia sąranga ir rūpestingai atrinktomis detalėmis, atskleidžiančiomis, kaip individą vis labiau įtraukia revoliucinė karštinė, – šios temos Pudovkinas vėl imsis filmuose *Sankt Peterburgo žlugimas* (1927) ir *Čingischano palikuonis* (1928).

Kitas didis humanistas, pažvelgęs į žmogų lemiamų įvykių sūkuryje, buvo Aleksandras Dovženka (1894–1956). Stiprus jo polinkis į stilizuotą pasakojimą, lyriškas metaforas ir impresionistinį montažą pirmiausia išryškėjo filme *Zvenigora* (1928) – alegorinėje kelionėje per keturis Ukrainos istorijos tarpsnius. Skurdo ir karo vargus atskleidžiantis *Arsenalas* (1929) išsiskyrė išplėstinėmis metaforomis ir neįprastais įkypais rakursais; šis filmas tapo nepalaužiamos ukrainiečių tautos dvasios išraiška. Beveik besiužetėje juostoje su-

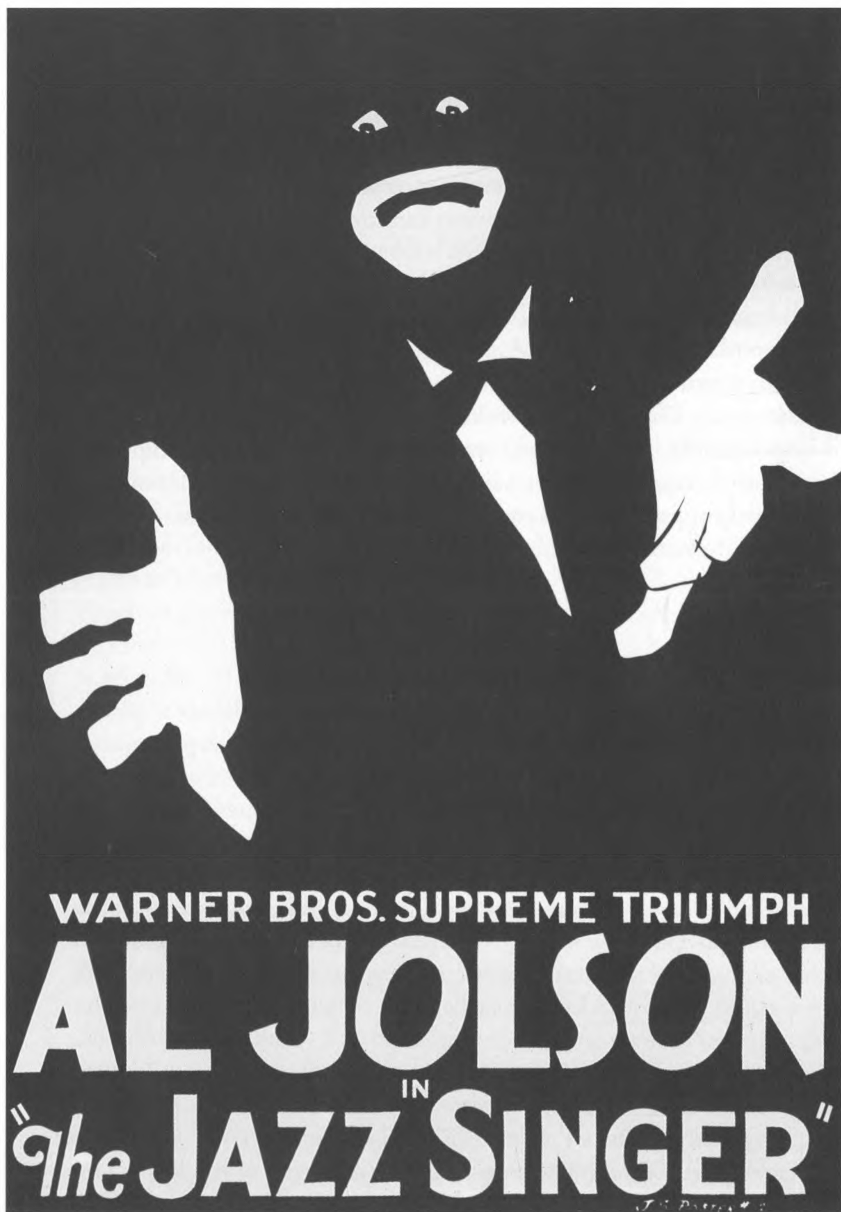
piešinami kalbantys arkliai, atgyjantys portretai ir grafiški realistiniai epizo-
dai – visa tai Eizenšteinui taip patiko, kad jis gyrė šį filmą už „veiksmo išva-
davimą iš laiko ir erdvės ribų“. Dar netradiciškesnis ir poetiškesnis buvo fil-
49 mas *Žemė* (1930) – lėta, sodri gyvenimo ir mirties studija, šlovinanti Ukrai-
nos žemę ir ją dirbančius žmones. Beveik statiška kamera puikiai nufilmuo-
tiems gamtos ir darbo vaizdams neįmantrus Dovženkos montažas suteikė
vos ne mistinę aurą.

Nors ir Eizenšteino, Pudovkino ir Dovženkos šešėlyje, vis dėlto daugelis kitų režisierių taip pat gerokai padėjo stiprinti tarptautinę sovietinio kino reputaciją. Iš jų lyderiavo Grigorijaus Kozincevo ir Leonido Traubergo pora – Ekscentriško aktoriaus fabriko (Fabrika ekscentričnogo aktiora, FEKS) įkūrėjai, 1924 m. su *Oktiabrinos nuotykiais* persikraustę iš scenos į ekraną. Jų puikiausias laimėjimas – *Naujasis Babilonas* (1929) – stilizuotas pasakojimas apie Paryžiaus komunos žlugimą. Šiame filme panaudota Dmitrijaus Šostakovičiaus muzika. Jakovas Protazanovas, vienas iš nedaugelio režisierių, kūrusių iškilius filmus ir iki revoliucijos, ir po jos, 1924 m. pastatė nuotykinį mokslinės fantastikos filmą *Aelita* – vienintelį iš tų sovietinių filmų, kuriuose panaudotos konstruktyvistinės dekoracijos. Abramas Romas (*Trečioji Meščianskaja gatvė*, 1927) ir Borisas Barnetas (*Namas Trubnaja aikštėje,* 1928) išgarsėjo satyromis ir socialinėmis komedijomis, o Olga Preobraženskaja (*Riazanės bobos,* 1927) išsiskyrė niūriu socialiniu realizmu. Esfirės Šub iš reportažinių ir vaidybinių filmų sudaryti montažiniai filmai, pvz., *Romanovų dinastijos žlugimas* (1927), traukė žiūrovus kaip to laiko kino metraštis, o štai Viktoro Turino *Turksibas* (1929) smarkiai paveikė 4-ojo dešimtmečio britų dokumentininkų sąjūdį.

1927 m. tapęs valstybės galva Stalinas pareiškė, jog kinas yra „svarbiausia masinės agitacijos priemonė, <...> užduotis – paimti ją į savo rankas.“ Klaidingai manydamas, kad jau vien ideologinio turinio pakanka dideliam menui sukurti, jis patikėjo kino pramonės reorganizavimą Borisui Šumiatskiui, didaktinės melodramos atstovui, kuris visus garsiausius kino kūrėjus apkaltino formalizmu. Ilgainiui jis ėmė reikalauti, kad kiekvienas filmas atitiktų „socialistinį realizmą“ – o tai buvo apibrėžiama kaip meninis metodas, „kurio pagrindinis principas yra teisingas, istoriškai tikslus tikrovės ir jos revoliucinės raidos atspindėjimas, o svarbiausia jo užduotis – komunistinis masių auklėjimas.“ Šitaip sovietinis kinas nugrimzdo į meninę krizę. Ją dar pagilino tai, kad nuolat augo būtinybė pereiti prie naujos garso technologijos.

Pasak kino istoriko Arthuro Knighto, „nebylusis kinas sukūrė įtikinamos tikrovės pasaulį, nors jame ir nebuvo nei balsų, nei natūralių aplinkos gar-

sų.“ Iš tiesų vos per trisdešimtį metų kino kūrėjai Méliès, Porteris, Griffithas bei Eizenšteinas kiną iš naujoviškos pramogos pavertė „subtilia, sudėtinga ir labai raiškia meno forma“. Ir vis tiek jau 1927 m. – tais metais, kai Eizenšteinas pradėjo *Spalį*, Langas parodė *Metropolį* ir Gance'as pabaigė filmą *Napoléon* – Amerikos žiūrovai ėmė reikšti vis didesnį nepasitenkinimą tipiškų Holivudo gaminių vaizdiniais štampais, melodramų formulėmis ir įkyriais titrais. Taigi, kad išvengtų finansinės katastrofos, mogulams teko griebtis garsinių filmų. Holivudo hegemonija buvo tokia visuotinė, kad per trejus metus nebyliuosius filmus liovėsi gaminti beveik visas pasaulis. Didžioji nebyliojo ekrano tragedija dar ir ta, kad jo laimėjimai buvo taip greitai ir taip visiškai pamiršti. Reta kuri iš nebyliojo filmo žvaigždžių teprisimenama, daug juostų sunaikinta, o išlikusios rodomos retai.Vargu ar kinui lemta kada nors vėl sukelti tokias karštas teorines diskusijas, vargu ar dar kada bus tiek formos eksperimentų, bet, kaip Knightas užbaigia, „tai, kad žiūrovai taip nuoširdžiai priėmė naujovę – kad ir kaip kino pramonės lyderiai gūžčiojo pečiais, kad ir kaip pasipiktinę protestavo kino estetikos specialistai, – byloja apie kažkokią vos juntamą paties nebyliojo filmo ydą.“



50 Alano Croslando *Džiazo muzikanto* (1927) plakatas. Samas Warneris, buvęs „Warner Brother's" studijos eksperimentų su „Vitaphone" *spiritus movens,* mirė 1927 m. spalio 5 d., legendinės filmo premjeros išvakarėse.

Holivudo aukso amžius: 1927–1941 m.

Kino pionieriai visai nemanė, kad jų judantieji vaizdai turėtų būti nebylūs. Pavyzdžiui, Reynaud šviečiančioms pantomimoms (*Pantomimes Lumineuses*) muzikinį akompanimentą parašydavo Gastonas Paulinas. Per pirmąją brolių Lumière'ų programą skambėjo pianino improvizacijos, ir visą dešimtmetį pagrindinėms scenoms būdavo parūpinamas muzikinis fonas. Pasirodžius pilnametražiams filmams, platintojai drauge su juosta pateikdavo instrukcijas, kokį kūrinį ar dalį kur reikia sugroti, o nuo 1908 m. rodytojai ėmė investuoti į „Allefex", „Kinematophone" garso efektų mašinas bei milžiniškus „Wurlitzer" ar „Kimball" vargonus, kurių diapazonas leido sukurti orkestro įspūdį. Prestižiniams filmams būdavo užsakomos originalios partitūros; muziką ekranui rašė Saint-Saënsas, Antheilas, Satie, Honeggeris, Sibelius, Šostakovičius ir Milhaud.

Edisonas siekė išgauti garsą kitokia technologija, ir buvo įsitikinęs, kad būtent „Kinetoscope" prietaisas turėjo būti logiška jo fonografo tąsa, – jau 1889 m. Dicksonas savo „Kinetophone" gaminiuose buvo pasiekęs tikslaus garso ir vaizdo sinchronizavimo. Dar prieš amžių sandūrą Henri Joly, Georges'as Demenÿ, Auguste'as Baronas ir Williamas Friese-Greene'as eksperimentavo su plokštelėje (arba cilindre) garsą įrašančiu aparatu, o 1900 m. Paryžiaus parodoje buvo parodytos dar trys panašios sistemos: „Phonorama", fotografija-kinas-teatras („Photo-Cinéma-Théâtre") ir Gaumont'o „Chronophone". Po trejeto metų Gaumont'as ir Oskaras Messteris prie daugelio savo gaminių jau pridėdavo muzikinį įrašą, o Cecilo Hepwortho „Vivaphone" ir Dicksono naujojo sinematografo filmai – atitinkamai Didžioje Britanijoje ir Amerikoje – susilaukė nemažos sėkmės.

Vis dėlto garsas plokštelėje turėjo labai daug trūkumų. Garsas ir vaizdas sutapdavo tik apytikriai, o kai per vidurį filmo tekdavo pakeisti plokštelę, tęsinį suderinti būdavo neįmanoma, – lygiai kaip ir sugedus ritei ar plokštelei. Be to, iki 1910 m. – kai tapo įmanoma įrašyti garsą juostoje – maža sistemų galėjo sustiprinti garsą taip, kad būtų girdėti didelei auditorijai.

Jau 1896 m. amerikietis Josephas T. Tykocineris bandė įrašyti garsą į kino juostą kaip liepsnos dryželius, tačiau jo eksperimentus su dujų liepsna greitai pralenkė Eugene'as Lauste'as: šio išradėjo prietaise „Photocinema-

tophone“ buvo įtaisytas seleno elementas, kuriame garsu moduliuojama šviesa virto elektros impulsais. 1919 m. vokiečiai išradėjai Josefas Englas, Hansas Vogtas ir Josephas Massole užpatentavo sistemą „Tri-Ergon“, kurioje buvo įmontuotas fotoelektrinis elementas, paverčiantis garso bangas elektros impulsais, o šiuos – šviesos bangomis, kurios įrašomos ant juostos kraštelio. Originalus garsas atkuriamas juostai šliuožiant pro kitą fotoelektrinį elementą projektoriaus galvutėje. Smagratis atliko sinchronizavimo funkciją.

Po trejeto metų niujorkietis Lee de Forestas, kurio „Phonofilm“ sistema buvo panaši į „Tri-Ergon“, ištobulino audioninį vamzdį – elektroninis garsas buvo stiprinamas vakuume ir perduodamas į garsiakalbius, – tokio garso stiprinimo pakako ir dideliam teatrui. Iki 1924 m. vidurio jis jau buvo įgudęs sukti keletą filmų per savaitę, kuriuose pristatė garsius operos dainininkus ir muzikantus, įrašė vodevilio spektaklius, nufilmavo tokias asmenybes, kaip prezidentas Coolidge'as bei George'as Bernardas Shaw. Nuo 1923 iki 1927 m. De Forestas išleido per 1000 garsinių filmų. Apie 80 teatrų visame pasaulyje pasirūpino fonofilmui reikalinga įranga, tačiau Holivudas buvo nepalenkiamas.

Studijinės sistemos sėkmę daugiausia lėmė jos taktika „jokios rizikos“, o atsivertime į garsinį filmą glūdėjo daug nežinomųjų. Juk niekas tikrai nežinojo, ar garso filmai nėra tik trumpaamžė naujovė – gal praūžusi banga paliks tuščius garsinio kino teatrus, į kurių pertvarkymą reikėtų sukišti krūvą pinigų. O jei garso filmai prigis, studijos liks su didžiuliais nepanaudotais nebyliųjų filmų ištekliais, be to, praras didelę dalį užsienio rinkos. Negana to – Holivude buvo nuogąstaujama, kad nebyliosioms žvaigždėms prabilus, išsisklaidys jų nežemiški kerai. Kai 1926 m. Samas Warneris įkalbėjo brolį įtraukti garsinius filmus į perspektyvinį plėtros planą, jis visai neketino gaminti „kalbančių“ juostų, tik tikėjosi, kad sinchronizuota muzika išjudins verslą mažesniuose kompanijos teatruose.

Paremti bankininko Goldmano Sachso, Warneriai išsinuomojo „Western Electric“ plokštelių sistemą „Vitaphone“ ir investavo per 3 mln. dolerių į pirmo visiškai sinchronizuoto pilnametražio filmo – Alano Croslando *Don Chuano* – premjeros Niujorke reklamos kampaniją. Šios programos įžanga truko valandą, pasirodė ir Willas Haysas, paskelbęs „naujos muzikos ir kino eros pradžią“. Orkestras, dramatiški garso efektai ir įstabus bežadis Johno Barrymore'o vaidmuo susiliejo į puikią visumą. *Don Chuanas* susilaukė ir kritikos pripažinimo, ir finansinės sėkmės. Vis dėlto kitų studijų įtarumo tai
50 neišsklaidė. O štai *Džiazo dainininkas* (1927) jau buvo nepaneigiamas garso eros aušros ženklas.

Buvo sumanyta, kad šioje taip pat Croslando režisuotoje melodramoje apie giedotojo sūnų, dėl teatro palikusį bažnyčią, bus septynios Alo Jolsono dainos ir sinchronizuota partitūra. Tačiau sudainavęs „Murzinos rankos, murzinas veidas“, Jolsonas *prašneko* auditorijai: „Luktelkit, luktelkit. Nieko jūs dar negirdėjot! Luktelkit, aš jums pasakysiu. Jūs dar nieko neišgirdot! Ar norit išgirst „Tūt, Tūt, Tūtsi?“. O vėliau, dainuodamas „Žydrą padangę“, jis kalbėjosi su motina. Gali būti, kad *Džiazo dainininkas* buvo pirmas prakalbęs filmas, bet žiūrovai buvo per daug įpratę prie filmuotų monologų, kad susijaudintų vien išgirdę balsą. Tačiau Jolsono improvizacijos buvo reikšmingos tuo, kad skambėjo taip natūraliai, jog žiūrovai pasijuto tarytum nugirdę tikrą pokalbį.

Gudrus brolių Warnerių sumanymas palikti improvizuotą dialogą demonstruojamoje kopijoje buvo atlygintas su kaupu; nuo jo prasidėjo kino revoliucija. Tačiau „Vitaphone“ įrangai toliau tekliuvo menkas vaidmuo. Nors ir gana perspektyvus, prie kino revoliucijos neprisidėjo nei RCA sukonstruotas „Photophone“, nei Williamo W. Case'o ir Earlo I. Spondable'o „Fox Movietone“ sistema. Kad išvengtų dar vieno patentų karo, depresijos metais studijos nusprendė pereiti prie vieningos sistemos, ir tai buvo padaryta 1930 m. liepos mėnesį. Likimo ironija: jos pasirinko buvusių „Vitaphone“ gamintojų „Western Electric“ garso įrašymo į juostą sistemą.

Nors nedideliems miesteliams ir eksportui dar iki 1931 m. buvo gaminami nebylieji ir filmai su garso įrašu plokštelėje, prie garso kine pereita beveik išsyk, – ir tik šis atsinaujinimas išgelbėjo Amerikos kiną nuo 1929 m. vertybinių popierių rinkos krizės, žinomos kaip Volstryto žlugimas, pasekmių. Persitvarkymas buvo varginantis procesas, kainavęs bene 300 mln. dolerių ir pardavęs JAV kino pramonę į didžiojo verslo vergovę. Tačiau apsilankymų kine skaičius per savaitę nuo 60 mln. 1927 m. padidėjo iki 90 mln. 1930 m., ir 50 proc. išaugusių pajamų padengė visą virtinę kompanijų susijungimų ir perpardavimų, kol susiformavo penkios pagrindinės, trys smulkesnės ir grupelė vargingųjų studijų, šeimininkavusių kino pramonėje iki 6-ojo dešimtmečio.

Garsas kiek pamažino finansinių rūpesčių, bet sukėlė daugybę meninių ir techninių problemų, dėl kurių grėsė rastis statiškiausi visų laikų filmai. Pirmųjų mikrofonų veikimo plotas buvo toks mažas, kad atlikėjams reikėjo kalbėti tiesiai į juos, todėl judėti aktoriai galėjo tik bežodžiuose epizoduose. Garso režisieriai, kone perėmę režisierių funkcijas, tarp dekoracijų iškaišiodavo mikrofonus, o šie veikė įvairiomis kryptimis, taigi pagaudavo ir lankinių lempų, ir kameros keliamą triukšmą. Kamerą teko įkišti į garsui nelai-

džią dėžę, o joje, pastatyta ant trikojo, galėjo pasisukti tik 30° kampu. Veiksmas buvo sutelkiamas pirmame plane, tai reiškė, kad dekoracijoms mažai kliūdavo dėmesio, ir erdvė nebeteko dramatinio ir psichologinio matmens. Bandant susigrąžinti nebyliųjų filmų sklandumą, dekoracijoms filmuoti imta taikyti įvairaus židinio nuotolio objektyvus arba filmuoti keliomis kameromis įvairiais rakursais. Tačiau garso signalai aplenkdavo vaizdą dvidešimčia kadrų. Tik kai montuotojai įgijo įgūdžių, perėjimai pasidarė nepastebimi.

Be to, jei jau filmai prabilo, tai studijos ėmė reikalauti aukščiausio lygio dialogo. Importuoti Brodvėjaus talentai turėjo perteikti garsiausių Amerikos rašytojų sukurtas eilutes – nebyliosios žvaigždės, prakalbusios su stipriu akcentu (Emilis Janningsas, Pola Negri ir Vilma Banky), kaip ir tie aktoriai, kurių balsai neatitiko jų ekrano įvaizdžio (Colleen Moore, Clara Bow ir net Johnas Gilbertas), nugrimzdo į užmarštį. Tačiau tokie filmai kaip *Niujorko šviesos* (1927) – pirmasis visiškai įgarsintas filmas – buvo tik konservuotas teatras arba iliustruotas radijas, dramos arbatos puodelyje, tad nenuostabu, kad žiūrovai greitai nuo jų pavargo.

Tokiems puristams kaip Paulas Rotha, maniusiems, jog garso ir vaizdo lydinys „priešingas kino tikslui“, šie filmai buvo „klaidingos ir niekingos pastangos“ sunaikinti „visuomenės kultūrą“, tesiekiant pelno. Tačiau tokiuose pareiškimuose ignoruojama, jog diduma paieškų kino mene kaip tik ir buvo bandymai vaizdu kompensuoti natūralaus garso stoką; kritikai trumparegiškai nepaisė pranašumų, kuriuos garsas gali suteikti kinui. Garsas, kurio šaltinis yra filmo vyksmo vieta, padėjo sukurti erdvės įspūdį už kadro ir išlaikyti laiko vienumą, o kiti garsai tiko pasakojimui, atmosferai ir psichologinei charakteristikai sukurti. Be to, atsiradus dialogui nebereikėjo titrų, ardančių filmų ritmą.

Visiškai pritardami Clairo, Eizenšteino ir Pudovkino požiūriui į asinchroninį, arba kontrapunktinį, garsą bei nuostatai, kad nebūtina kruopščiai pavaizduoti kiekvieno garso šaltinio, kai kurie Holivudo režisieriai ėmė eksperimentuoti su postsinchronizavimo arba dubliavimo technikomis. Taip pavyko išvengti tiesioginio įrašinėjimo ir vėl atpalaiduoti kamerą. Vienas pirmųjų garso postsinchronizavimą panaudojo Lubitschas; dialogai, garso efektai ir tyla tapo savarankiškomis išraiškos priemonėmis. Kiek vėliau Alfredas Hitchcockas filmus *Meilės paradas* (1929), *Monte Karlas* (1930) ir *Rojuje kažkas ne taip* (1932) pavadino „nebyliaisiais garsiniais filmais“. Kingas Vidoras (1894–1982) savo kontraversiško tik juodaodžių muzikos miuziklo *Aleliuja* (1929) garsą įrašė ant gamtoje nufilmuoto nebylaus vaizdo, o Lewi-
51 sas Milestone'as (1895–1980) įtaigiame pacifistiniame pareiškime *Vakarų*



51 Lew Ayresas vaidina Polą Baumerį Lewiso Milestone'o *Vakarų fronte nieko nauja* (1930). Sukurtas tiksliai sekant Ericho Marijos Remarque'o romanu, tai buvo pirmasis garsinis filmas, kuriame panaudotas didelio diapazono judantis operatorinis kranas realistiškiems mūšio epizodams filmuoti.

fronte nieko nauja (1930) prie audringų veiksmo epizodų pridėjo mūšio garsų efektus.

Tačiau originaliausius garso naudojimo būdus atrado Roubenas Mamoulianas (1897–1987), atvykęs į Holivudą sykiu su kitais Brodvėjaus emigrantais. *Ovacijose* (1929) sujungęs dviem atskirais mikrofonais padarytus įrašus jis pasiekė susiliejančio dialogo įspūdį, o *Miesto gatvėse* (1931) imitavo atminties veiklą, su Sylvijos Sidney stambiu planu sujungdamas retrospektyvaus dialogo fragmentus. Ypatingasis jo laimėjimas buvo eksperimentai su sintetiniu garsu, lydėjusiu vikrias Fredrico Marcho transformacijas filme *Daktaras Džekilas ir ponas Haidas* (1932). „Mamouliano troškinį" sudarė jo paties širdies plakimas, didžiulėje patalpoje skambantys varpai ir dūžiai, nupiešti arba nufilmuoti tiesiai į garso takelį.

4-ajame dešimtmetyje garsinio filmavimo techninės problemos buvo išspręstos. Tyli filmavimo kamera išsivadavo iš „ledo dėžės", o išradus manev-

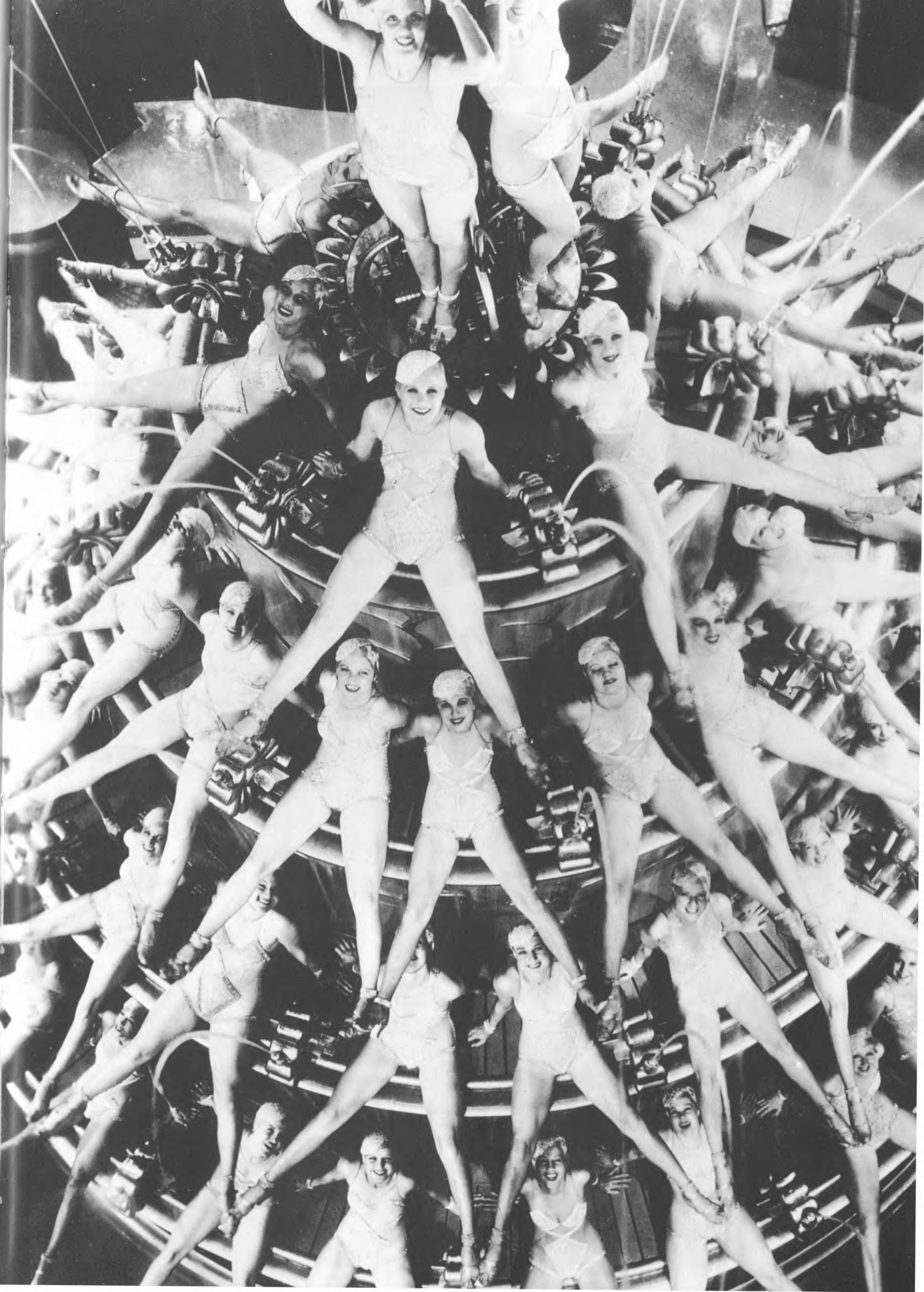
ringus operatorinius vežimėlius bei mikrofonines gerves, kamera tapo neregėtai mobili. Ant keltuvo strėlės atšakų kaip mat buvo pritaisyti įvairiakrypčiai mikrofonai, o dešimtmečiui besibaigiant prie jų dar primontuoti slopikliai, malšinantys mašinos burzgimą, ir kompresoriai, pašalinantys iškraipymus. 4-ajame dešimtmetyje atsirado naujas „Moviola“ montažinis stalas, kuriame buvo garso ir vaizdo galvutės, galinčios veikti drauge ir skyrium. Po poros metų imta taikyti futažinę numeraciją, atspaudžiamą ant juostos krašto, – taigi montuojant jau nebuvo sunku išlaikyti sinchronizaciją.

Įrašytas garsas atvėrė naujas erdves visiems jau egzistavusiems ir padėjo išryškėti besiformuojantiems Holivudo žanrams. Atsiradus garsui, iškilo vienas visai naujas žanras – miuziklas. *Džiazo dainininko* ir antrojo Jolsono filmo *Dainuojantis kvailys* (1928) sėkmė įtikino prodiuserius, kad filmai, kuriuose kalbama, dainuojama ir šokama, labai populiarūs. Tuomet ir buvo importuoti Brodvėjaus scenos saldainiukai *Rio Rita, Dykumos daina* (abu 1922) bei *Saulės šviesa* (1930) – sykiu su ryškiausiomis muzikinės scenos žvaigždėmis bei tokio kalibro dainų autoriais kaip Jerome'as Kernas, Irvingas Berlinas, George'as Gershwinas, Rodgersas ir Hartas bei Cole'as Porteris. Tačiau šie filmai kaip ir vodevilių įkvėpti šou *Brodvėjaus melodija* (Harry Beaumont'as, 1929) ar *Nesibaigiantis šou* (Alanas Croslandas, 1929) nepajėgė atitrūkti nuo savo teatrinių šaknų ir prilygti sklandžioms Lubitscho muzikinėms komedijoms. Vis dėlto galiausiai Busby Berkeley (1895–1975) bei Fredo Astaire'o (1899–1987) darbai padėjo smarkiai ištobulėti ir ekrano muzikai.

Nors Berkeley vėliau tapo režisieriumi, išgarsėjo jis kaip 1933 m. „užku-
52 lisių“ miuziklų *42-oji gatvė* ir *Paradas rampų šviesoje* (abu pastatyti Lloydo Bacono) bei *1933-iųjų aukso kasėjai* (Mervynas LeRoy) choreografas. Atskirus numerius Berkeley paversdavo siurrealistinėmis, už scenos aprėpties išsiliejančiomis ekstravagancijomis, o kad sukomponuotų „choristes“ į judančius geometrinius ar abstrakčius raštus ir paveikslus (kurie paskui buvo užsipulti dėl jų nežmoniško mizoginiško „štabeliavimo“), jam tekdavo griebtis visokių gudrybių. Jis eksperimentavo su keičiamojo židinio nuotolio objektyvais, kaleidoskopiniais lęšiais, kombinuotaisiais kadrais bei montažo ritmu, tačiau Berkeley darbai visų labiausiai išskyrė kameros dinamika. Kamerą jis pritvirtindavo prie siūbuojančių kranų, stumdydavo paties sukonstruotais vienbėgiais keltuvais, pakabindavo ją labai aukštai viršum filmavimo aikštelės (kadrai iš viršaus) arba tranšėjoje, žemiau studijos grindų, šitaip išgaudamas jam būdingus netikėtus rakursus.

O štai Astaire'as, bendradarbiaudamas su Hermesu Panu, tobulos garso ir vaizdo vienybės pasiekė pasirinkęs neįkyrų panoramavimą (kad figūros būtų

52 Lloydo Bacono *Paradas rampų šviesoje* (1933). Kadras iš viršaus – Busby Berkeley choreografinė kompozicija „Prie fontano“.





53 Marko Sandricho *Katiliukas* (1935). „Vaidinti netinkamas. Pliktelėjęs. Pakenčiamai šoka." Gavęs tik tokį tinkamumo kinui vertinimą, Fredas Astaire'as savo karjera vis dėlto įrodė aktorystės amatą įvaldęs taip pat puikiai, kaip ir šokį. Katharine Hepburn šitaip apibūdino jo bendradarbiavimą su Ginger Rogers: „Ji išryškino jo vyriškumą, jis suteikė jai lygį."

matomos visu ūgiu) ir nepastebimą, ne per dažną montažą (erdvei sutvarkyti). Įprasti Berkeley muzikiniai numeriai yra savarankiški, o Astaire'as šokiu išreiškė emocijas ir įaudė jį į devynių filmų veiksmą – visuose devyniuose jis atliko pagrindinį vaidmenį drauge su Ginger Rogers (1911–1995); be kitų,
53 tai *Katiliukas* (Markas Sandrichas, 1935) bei *Metas svinguoti* (George'as Stevensas, 1937).

Nemenką naudą iš garso turėjo gangsterių filmai. Pykšintys šautuvai, cypiančios padangos ir akimoju išpilamas buitiškas dialogas suteikė žiauraus realizmo tokiems kietai suręstiems filmams kaip *Mažasis Cezaris* (Mervynas LeRoy, 54 1930), *Visuomenės priešas* (Williamas Wellmanas, 1931) ir *Randuotas veidas* (Howardas Hawksas, 1932), kurių kiekvienas išgarsino Edwardą G. Robinsoną (1893–1973), Jamesą Cagney (1899–1986) ir Paulą Muni (1895–1967).

Deja, 1934 m., kai įsigalėjo Filmų gamybos kodeksas, gangsterių žanras buvo gerokai atmieštas ir nebeteko stiprybės. Po 1933 m. pasirodžiusios Henry Formano studijos *Mūsų filmų išugdyti vaikai* Katalikų padorumo lyga ėmė gudriai spausti MPPDA, kad ši sustiprintų filmų turinio kontrolę. Tąsyk Padorumo lygos ir monopolinio kapitalizmo tikslai sutapo ir pastūmėjo Hayso vadovaujamą įstaigą priimti griežtą lygos moralės kodeksą, o jį vykdyti turė-

54 Jamesas Cagney atlieka Tomo Poverso vaidmenį filme *Visuomenės priešas* (1931). Po 1934 m. Holivudui teko sušvelninti prievartą gangsterių filmuose, o nusikaltėlį paversti „tragišku herojumi“.



jo Josephas I. Breenas. Kodeksas palaikė santuokos šventumo idėją ir draudė filmuose vaizduoti nuogybę, aistrą, prostituciją, homoseksualumą, skirtingų rasių santuoką; dar šis kodeksas reikalavo demitologizuoti gangsterį. Štai todėl filme *G-vyrai* (Williamas Keighley, 1935) vyriausybės agentai laimėjo mūšį prieš gangsterius, o filmai apie kalėjimą – *20 000 metų Sing Singe* (Michaelas Curtizas) ir *Esu bėglys iš Chain Gango* (Mervynas LeRoy, abu 1932) bei serijos „daryti nusikaltimus neverta" juostos *Aklavietė* (Williamas Wyleris, 1937) ir *Angelai murzinais veidais* (Curtizas, 1938) – dar labiau sumenkino buvusį romantišką gangsterio įvaizdį.

Nė akimirkai nepamiršdamas priklausomybės nuo Volstryto, Holivudo „svajonių fabrikas" tikėjosi, jog meistriškai palaikydamas konservatyvumą ir izoliacionizmą, parodys savo rėmėjams, kad tiksliai atrinktas ir apibrėžtas šiuolaikinis filmo turinys galėtų tapti efektyvia visuomenės kontrolės priemone. Studijoms taip prėskai optimistiškai traktuojant tradicines Amerikos vertybes, režisieriai negalėjo imtis gilesnės temos analizės. Taigi be ciniškos laikraštinės serijos – kaip *Pirmas puslapis* (Lewisas Milestone'as) bei *Penkių žvaigždžių finalas* (Mervynas LeRoy, abu 1931) – retai kas ryždavosi nuklysti į realizmą. Tačiau tie desantai, kažkaip prasmukę pro tinklą, buvo patys ypatingiausi laikotarpio filmai: *Įniršis* (Fritzas Langas, 1936) ir *Jie nepamirš* (LeRoy, 1937) – apie linčo teismą; *Juodasis įniršis* (Michaelas Curtizas, 1935) – apie darbo santykius; *Juodasis legionas* (Archie Mayo, 1936) – rasizmo tema; *Laukiniai kelio berniukai* (Williamas Wellmanas, 1933) – ekonomikos depresijos tema; *Žudynės* (Alanas Croslandas, 1934) – apie čiabuvių amerikiečių padėtį.

Ciklai ir serialai bei iš esmės tikrovės vengiantys žanrai – siaubo filmai, vesternai, melodramos ir istorinės biografijos – 4-ajame dešimtmetyje tarpais vis suklestėdavo, deja, komedija nuolat užkliūdavo studijų sistemai ar
XIII Hayso kodekso nuostatoms. Iš nebyliosios eros klounų vien tik Laureliui ir Hardy pavyko sėkmingai prabilti. Keatonas, Langdonas ir Lloydas grimzte grimzdo užmarštin, o Chaplino filmai jo paties valia iki 1940 m. liko nebylūs. Greito veksmo komediją (*slapstic*) pakeitė dygus vodevilių ir burleskų vaizdinis ir žodinis sąmojis, o pagrindinės tokio kino žvaigždės (broliai Marxai, W. C. Fieldsas ir Mae West) visos iš pradžių suklestėjo liberaliausioje Holivudo studijoje „Paramount".

Viską – nuo meno ir valdžios iki klasių ir kalbos – pašiepiančiai brolių Marxų absurdiškai, maniakiškai komedijai siužetas nebuvo itin svarbus, o kaip sunkioji artilerija čia naudotas išradingas Gručo ir Čiko svaidymasis replikomis, tylus Harpo kvaišimas ir Margaret Dumont mulkinimas. Šiuose



55 Samo Woodo *Diena lenkynėse* (1937). Harpas, Gručas ir Čikas kankina Esther Muir. Irvingas Thalbergas atvedė brolius Marxus į MGM, bet prikaišiojo į jų filmus muzikinių ir romantiškų įtarpų, kurie darkė anarchišką komišką stilių.

filmuose aktoriai dažniausiai improvizuodavo, o filmuoti jie statiška kame-
ra. *Gyvulių traškučiai* (Victoras Heermanas, 1930), *Arklio plunksnos* (Nor-
manas McLeodas, 1932) bei *Anties sriuba* (Leo McCarey, 1933) prikimšti
improvizuotų pokštų, čia nuolat „šaudomasi" trumpomis kandžiomis frazė-
mis. Deja, MGM, į kurią broliai buvo perkelti 1935 m., suvaržė jų kūrybinę
laisvę. Nors filmuose *Naktis operoje* (Samas Woodas, 1935) ir *Diena lenkty-* 55
nėse (Samas Woodas, 1937) ir iki dabar išliko daug įsimintinų epizodų, Marxų
filmus vis labiau menkino besikartojančios situacijos ir ištempti muzikiniai
intarpai, išryškinantys Čiką ir Harpą.

Daugumą darbų W. C. Fieldsas (1879–1946) pasirašydavo Mahatmos Kane' Jeeveso ir Otiso Cribecobliso slapyvardžiais, o jo sritis buvo nuoskaudų ir nusivylimų komedija. Fieldso filmuose *Tai bent dovana* (1934), *Žmogus ant skraidančios trapecijos* (1935), *Bankas Dikas* (1940) beveik nėra nei struktūros, nei ritmo, čia svarbiausia fizinė raiška, tikslus gestikuliavimas, girtuokliškas irzlumas bei atsainiai mėtomi sąmojai. Kaip ir Fieldsas,

Mae West (1892–1980) pati rašydavo scenarijus daugeliui savo filmų, panašiai išvengdavo ir tradicinio pasakojimo. Hedonistinių komedijų *Ji nuskriaudė jį* ir *Aš ne angelas* (abi 1933) pagrindas – besikartojantys šiurkštūs juokeliai, dviprasmiškos frazės ir provokuojanti vakarietiška elgsena. Vėlesniuose jos filmuose kodeksas ištrins erotinius sąmojus, pavyzdžiui, *Klondaiko Anėje* (1936) buvusi patalogiškai seksualios viliokės parodija virto karikatūra.

Kvapą gniaužianti šmaikštaus dialogo ir slepstiko kombinacija – ekscentriškoji komedija, pavadinta skrubolu (*screwball*), buvo kitas komedijos stilius, pasinaudojęs visomis garso teikiamomis galimybėmis. Tokie filmai kaip *Tai nutiko vieną naktį* (Frankas Capra, 1934), *Mano vyras Godfrėjus* (Grego-
56 ry La Cava, 1936), *Nieko šventa* (Williamas Wellmanas, 1937) ir *Auginti kūdikį* (Howardas Hawksas, 1938) išjuokia Viktorijos laikų moters mistifikavimą. Tai lyčių kautynių istorijos, kai engiamus vyrus galiausiai išvaduoja laisvų pažiūrų moterys. Šį komedijos žanrą įvaldė rašytojas ir režisierius Prestonas Sturgesas (1898–1959) – pritaikė jį savo juodosioms socialinėms satyroms, nukreiptoms prieš tradicines Holivudo vertybes ir atskleidžiančioms visą amerikietiškų silpnybių skalę: korupciją (*Didysis Makgintis*, 1940), neištikimybę (*Ledi Ieva*, 1941), vartotojišką orientaciją (*Palmių paplūdimio istorija*, 1942), provincialumą (*Morgano upelio stebuklas*, 1944) ir karo metų susitaikėliškumą (*Sveikink laimintį didvyrį*, 1944). *Salivano kelionėse* (1941) Sturgesas imasi demaskuoti ir patį kiną.

Waltas Disney (1901–1966) pirmiausia taip pat ėmė reikštis kaip satyrikas trumpais animaciniais filmais, pavadintais juokogramomis (*Laugh-O-Grams*). Atvykęs į Holivudą, su ilgamečiu partneriu Ubu Iwerksu nuo 1922 iki 1928 m., kai gimė personažas peliukas Mikis, jis pastatė daugybę gyvo veiksmo ir animacinių filmų *Alisa Animacijos šalyje*. Debiutavęs nebyliajame *Lėktuvas beprotis*, Mikis prakalbo tais pačiais metais *Garlaivyje Vilyje* – tuo metu Disney jau buvo pradėjęs eksperimentus garso ir vaizdo sinchronizavimui patobulinti. Paskutinė iš šių eksperimentų rezultatais pagrįstų „kvailų simfonijų“ buvo svaigiai populiari spalvota *Trijų paršiukų* (1933) versija. Padrąsintas publikos reakcijos, Disney savo fabrike ėmėsi gaminti pirmąjį animacinį pilnametražį *Snieguolė ir septyni nykštukai* (1937). 1940 m. pasirodė *Pinokis* ir *Fantazija*, kuriame Oskarui Fischingeriui patarus, buvo bandoma sulydyti klasikinių muzikos kūrinių ritmą su animuotų pasakojimų tėkme ir abstraktumu. Disney pilnametražiai animaciniai filmai išspaudė naudą iš animacijos nepriklausomybės nuo fotografinės tikrovės ir panaudojo visas spalvos ir garso galimybes, nors šiaip jau kino pramonė vis dar nebuvo įsitikinusi šių galimybių vertingumu.



56 Howardo Hawkso *Auginti kūdikį* (1938). Tvarkingą paleontologo (Cary Grantas) gyvenimą aukštyn kojomis apverčia grafienė (Katharine Hepburn), kaulus vagiantis šuo bei leopardas, vardu Kūdikis.

Nuo pat ankstyvųjų laikų juostos spalvinimas buvo neatsiejamas filmo
kūrimo komponentas. Rankų darbą, dažant kiekvieną kadrą, pakeitė pirmiau-
sia „Pathéchrome“ (1905) ir „Handschiegl“ (1916) šablonų sistemos, o pas- VII
kui buvo atrastas būdas, kaip visai filmo kopijai suteikti atspalvį. Dar 3-iojo
dešimtmečio pabaigoje daugiau nei 80-yje proc. amerikietiškų filmų būta
tonuotų ar dažytų epizodų. Tačiau dažai tepliojo celiulioidą, trukdė garso
takeliui, ir tuo metu, kai Eastmano „Kodak“ 1929 m. pateikė „Sonochro-
me“ – tonuotą pozityvinę juostą, kino gamintojų dėmesys buvo sutelktas į
perspektyvaus spalvotos kinematografijos būdo paieškas.

Spalvotos fotografijos principus pirmasis išaiškino škotų fizikas Jamesas Maxwellas 1861m. Jis atrado, jog spektro spalvas sudaro raudonos, žalios ir mėlynos deriniai, o sumaišius jas lygiomis dalimis, gaunama balta spalva. Maxwellas pademonstravo, kad tam tikrą spalvą galima gauti arba sudedant pagrindines įvairiomis dalimis, arba išskaidant ją iš baltos. Ankstyvajame kinematografiniame spalvojimo procese pasirinktas adityvinis būdas.

G. A. Smitho sukurto ir jau 1908 m. Charleso Urbano panaudoto „Ki- IV

nemacolor“ proceso esmė buvo raudonos ir žalios sujungimas į visą spalvų skalę pasiremiant regėjimo persistencija, – tačiau šiuo būdu menkai tebuvo perduodama mėlyna spalva, ir aplinkui judančius objektus susidarydavo kontūras. Ir vis tiek „Kinemacolor“ gerokai pralenkė savo pagrindinius konkurentus Gaumont'o „Chronochrome“ (1912) ir „Cinechrome“ (1914) – dviejų spalvų adityvinį procesą, paremtą šviesos spindulio skaidymu per prizmes į dvi raudonų ir žalių ekspozicijų poras, sudedamas projektavimo metu.

Herbertas T. Kalmusas, Danielis F. Comstockas ir W. Burtonas Wescottas, nusivylę šia sistema kaip itin sudėtinga ir netikslia, 1917 m. ėmė eksperimentuoti su substrakciniu procesu, kai atskiri skaidrūs reljefiniai atspaudai nudažomi raudonai ir žaliai, o paskui suspaudžiami į vieną juostelę su pažymėta spalva. Pirmasis filmas, nufilmuotas šiuo „Technicolor“ „cementinio pozityvo“ būdu buvo „Loew Inc.“ kompanijos *Jūros mūša* (1922). Kalmusas pagerino spalvos kokybę 1928 m. panaudodamas reljefinius atspaudus kaip dažų užtepimo ant trečiojo atspaudo matricas – vadinamuoju sugėrimo bū-
VI du. Kaip žinoma, daugybėje ankstyvųjų miuziklų dviejų spalvų „Technicolor“ spalvotus epizodus padarė įspūdingesnius. Šis būdas panaudotas visoje *Šou tęsiasi* juostoje, bet dėl nepakankamo spalvos diferencijuotumo ir blyškių kūno tonų po 1931 m. jo populiarumas išblėso.

Kitais metais Kalmusas patobulino „Technicolor“, ir jo trispalvė sistema dvidešimčiai metų įsitvirtino kaip gamybos standartas. Čia prizminis spin-
IX dulių skaidiklis eksponuoja tris vienspalves juostas, kai šios, pasuktos stačiu kampu vienas į kitą, pro dvejas užtūras kameroje įšliuožia vidun. Pro dešiniąją užtūrą šliuožia viena, žaliems spinduliams jautri juosta, pro kairiąją – sudėtos dvi juostos, kurių viršutinė sugeria mėlyną šviesą ir praleidžia raudoną į apatinę. Sugerdama šviesą, kiekviena išskaidytos spalvos juosta atlieka
VIII filtro funkciją. Pirmasis trijų spalvų pilnametražis *Beki Šarp* (Roubenas Mamoulianas) pasirodė 1935 m. Nors tuo metu daugelyje filmų naudotos spalvos, vis dėlto tai buvo labai didelė prabanga, kurios nusipelnė tik prestižiniai filmai. Tačiau 1939 m. Kalmusas išrado greičiau apdorojamą smulkiagrūdę juostą, kuriai nebereikėjo tokio intesyvaus apšvietimo, ir 1941 m. pateikė rinkai „Monopack“ – daugiasluoksnę juostą, iš kurios buvo galima gauti spalvotus pozityvus, eksponuojant įprastinėje kameroje.

57 Dauguma Holivudo aukso amžiaus filmų nufilmuoti ant Eastmano panchrominės juostos. 4-ajam dešimtmečiui būdingas klasikinis švelnus vaizdas – tai „Super X“ juostos, išsklaidytos šviesos ir nedidelės objektyvo ryškumo zonos rezultatas, o 5-ojo dešimtmečio sodresnį, platesnės ryškumo zonos vaizdą lėmė jautri „Super XX“ juosta ir ryškios lankinės lempos, pirmiausia



57 Taip atrodė kino studija Holivudo aukso amžiaus pradžioje.

sukurtos „Technicolor" kinematografijai. Nors kiekviena studija kažkuo skyrėsi iš kitų, daugelis jų stiliaus bruožų panašūs. Toli gražu ne menkiausias dėmesys buvo skiriamas rekvizitui. Filmuojant aikštelės puikiai apšviečiamos, ne mažesni reikalavimai keliami ir žvaigždėms bei atmosferai. Montažas buvo dažniausiai funkcinis ir apsiribodavo perėjimais, kadro ir priešinio kadro gretinimu, laiko pagreitinimu, kai iškerpamos kai kurios veiksmo dalys, – šis būdas gavo holivudiško montažo pavadinimą. Žvaigždės jau nebegaudavo astronominių nebyliosios eros atlyginimų, aktores ir aktorius varžė sutartys, tad jie imdavo visus vaidmenis, baimindamiesi, kad sutartis bus įšaldyta arba teks pereiti į kitą studiją. Tokiais kokybės, profesionalumo ir eklektizmo šūkiais apsiginklavusi kino pramonė 1935–1945 m. pastatė 7500 filmų.

MGM, finansuojama „Chase" nacionalinio banko ir vadovaujama diktatoriaus gamybos vadovo Louiso B. Mayerio, buvo didžiausia ir produktyviausia Holivudo studija, o jos mėgstama sritis – literatūros kūrinių ekranizacijos, miuziklai, melodramos ir ciklai apie Andį Hardį, daktarą Kildeirą ir Tarzaną. Šios studijos filmams būdingas nekontrastingas apšvietimas, pra-



58 „Garbo kalba!“ – Greta Garbo ir Marie Dressler Clarence'o Browno filme *Ana Kristi* (1930), įsirėžusiame atmintin dėl pirmos Garbo frazės: „Kliūstelėk viskio ir imbierinio limonado užsigert, tik jau nešykštėk, vaikuti“, ištartos su ryškiu akcentu.

bangus rekvizitas ir turtingos mizanscenos – tai žavingi pramoginiai neproblеminiai šeimos filmai. MGM pūtėsi sutraukusi „daugiau žvaigždžių nei yra
58 danguje“: čia filmavosi Garbo, Jeanas Harlow, Norma Shearer, Judy Garland, Joan Crawford, Jeanette MacDonald, Nelsonas Eddy, Spenceris Tracy, Williamas Powellas, Jamesas Stewartas ir Mickey Rooney, taip pat ir Holivudo karalius su karaliene – Clarkas Gable'as su Myrna Loy. O talentingi režisieriai Irvingas Thalbergas, Davidas O. Selznickas (1902–1965) bei Albertas Lewinas galėjo pasinaudoti tokių dailininkų kaip Cedricas Gibbonsas (1927 m. sukūręs Oskaro skulptūrėlę) ir operatorių Karlo Freundo ir Haroldo Rossono paslaugomis.

Studijoje nuolat dirbo ir daugybė puikių ne tokių garsių režisierių, kurių savitam stiliui studijos sistema pasirodė visiškai tinkama. Tai buvo Claren-
58 ce'as Brownas (*Ana Kristi*, 1930, ir *Ana Karenina*, 1935); Samas Woodas



59 Victoro Flemingo *Vėjo nublokšti* (nepatvirtintais duomenimis, filme yra George'o Cukoro ir Samo Woodo kurtų epizodų, 1939). Clarkas Gable'as vienu balsu buvo išrinktas vaidinti Retą Batlerį, o Vivien Leigh atrinkta Skarlet O'Haros vaidmeniui tik po dvejus metus trukusių paieškų maždaug iš 1400 kandidačių.

(*Naktis operoje*, 1935, ir *Sudiev, pone Čipsai*, 1939), W. S. Van Dyke'as (*Lieknasis vyras*, 1934, ir *San Fransiskas*, 1936), George'as Cukoras (*Deividas Koperfildas*, 1935, ir *Kamilė*, 1936) Kingas Vidoras (*Citadelė*, 1938, ir *Šiaurės Vakarų kelias*, 1940) ir Victoras Flemingas (*Ozo šalies burtininkas*, 1939). Flemingas taip pat užbaigė *Vėjo nublokštus* (1939), kai Cukoras ir Woodas buvo atleisti. Tai buvo tikras studijų eros triumfas, o platinti šį filmą MGM gavo įgaliojimus iš „Selznick International" – toks buvo suderėtas atlygis už Clarko Gable'o paskolinimą. 59

MGM aukštino amerikietiškas dorybes, o štai „Paramount" studijos gaminiai dėl čia dirbusių Hanso Dreierio prabangių dekoracijų ir Theodore'o Sparkuhlo minkštos, išsklaidytos šviesos priminė įsivaizduojamą Europos dekadansą. Studijos bosai Adolphas Zukoras ir Barney Balabanas, turto, aistrų, visuomeninės padėties temų šalininkai, išlaikė režisierių nevaržiusią tvarką,

leido Lubitschui, Mamoulianui ir De Mille'iui išsaugoti savo individualybę, taip pat davė negirdėtų neregėtų teisių šventvagiams tradicijų laužytojams broliams Marxams, W. C. Fieldsui ir Mae West. Nors studijoje dirbo tokie didžiulę patirtį turintys režisieriai kaip Mitchellas Leisenas (*Lengvas gyvenimas*, 1937, ir *Vidurnaktis*, 1939), Henry Hathaway (*Bengalų ulono gyvenimai*, 1935), Dorothy Arzner (*Kristoferis Strongas*, 1933), Leo McCarey (*Raglz iš Raudonojo tarpeklio*, 1935, ir *Eiti savuoju keliu*, 1944) ir Prestonas Sturgesas bei nuolatiniai aktoriai Cary Grantas, Fredricas Marchas, Gary Cooperis, George'as Raftas ir Claudette Colbert, „Paramount“ studija didesnę 4-ojo dešimtmečio dalį leido bylinėdamasi. Tik Antrojo pasaulinio karo metais po keleto sėkmingų darbų ji vėl tapo moki; svarbiausi iš pavykusių – „kelio“ filmai su žvaigždėmis Bobu Hope'u, Bingu Crosby ir Dorothy Lamour.

Tačiau nuostabiausias „Paramount“ talentas buvo Josefas von Sternbergas (1894–1969). Murnau ir von Stroheimo mokinys, jis niekino pasakojimą ir taip smarkiai išryškindavo filmų faktūrą, jog kad ir koks gražus buvo jų paviršius, šios „kailių ir dūmų“ poemos galiausiai patvirtino Johno Griersono teiginį, jog „miręs režisierius tampa fotografu“. Be silpnybės kontrastingam apšvietimui, barokiniams kostiumams ir mizanscenoms, egzotiškoms filmavimo aikštelėms, jį kankino ir nepasotinamas troškimas įveikti negyvą erdvę tarp kameros ir jos objekto. *Mėlynajame angele* (1930) von Sternbergui pavyko tą erdvę šiek tiek užpildyti tinklais, užuolaidomis ir kaspinais, bet iki 1935 m., kuomet statė filmą *Piktoji dvasia yra moteris*, jis jau buvo atradęs, kad vaizdą gali pagilinti, užliedamas ekraną šviesa, prasisunkiančia pro marles, filtrus ir sklaidiklius. „Ufa“ kurtame *Mėlynajame angele*, kur pagrindinį vaidmenį atliko Emilis Janningsas, raiškiai panaudotas sinchroniškai įrašytas garsas, be to, nuo šios juostos prasidėjo septynis filmus trukęs ben-
60 dradarbiavimas su Marlene Dietrich (1901–1992). *Marokas* (1930), *Šanchajaus ekspresas* (1932) ir *Raudonoji imperatorė* (1934) pavertė Dietrich viena žavingiausių Holivudo žvaigždžių, tačiau dėl atviro šių filmų begėdiškumo Sternbergas buvo atleistas, ir jam jau nebepavyko naujai sukurti savos kino nuotaikos ir atmosferos.

Greito veiksmo, tvirtai suręsti brolių Warnerių pasakojimai buvo ryškus kontrastas Sternbergui. Prislopintas, neryškus apšvietimas, asketiškos dekoracijos ir polinkis iškirpti vieną kadrą iš montažinio kadro – idant įšvirkštų daugiau energijos – toks griežtas, realistinis stilius puikiai tiko ne vien gangsterių, kalėjimo bei socialines problemas gvildenančiam kinui, bet ir Berkley miuziklams apie miuzikholo užkulisius. Netgi išprususiojo Williamo Dieterle'io biografiniai filmai – *Louis Pasteuro istorija* (1936), *Emile'io Zola gy-*



60 Josefo von Sternbergo *Marokas* (1930). Marlene Dietrich androginiškas žavesys pavertė ją viena ryškiausių Holivudo žvaigždžių. Eizenšteinas yra pasakęs režisieriui: „Iš visų jūsų didžių darbų *Marokas* yra pats gražiausias.“

venimas (1937), *Žuarezas, Dievo Motinos katedros kuprius* (1939) ir *Daktaro Erliko stebuklingoji kulka* (1940) – gvildeno tuometines problemas, nors jis gebėjo atsiduoti ir vaizduotei; toks ir yra *Vasarvidžio nakties sapnas* (1936), režisuotas drauge su Maxu Reinhardtu. Atsiradus garsui Warneriai suklestėjo, tačiau vis tiek išliko itin taupūs – toliau laikėsi griežtų gamybos metodų ir mokėjo labai mažus atlyginimus, tad jų darbuotojai buvo pirmiausi ir aktyviausi 1941 m. Holivudą atakavusiuose streikuose.

Nenuilstančios Warnerių žvaigždės buvo Bette Davis, Barbara Stanwyck, Jamesas Cagney, Paulas Muni, Edwardas G. Robinsonas ir Errolas Flynnas, o iškiliausi režisieriai – Williamas Wellmanas, Mervynas LeRoy,

Raoulas Walshas, Anatole'is Litvakas ir Lloydas Baconas. Įvairiapusę šių brandžių menininkų veiklą – nors studijų šeimininkai neleido pernelyg smarkiai reikštis asmeninei iniciatyvai – geriausiai atskleidžia Michaelo Curtizo (1888–1962) darbai. Curtizas, tiesa, nekenčiamas aktorių, svariai prisidėjo prie visų Holivudo žanrų plėtros: siaubo (*Daktaras X*, 1932), gangsterių (*Angelai murzinais veidais*, 1938), kalėjimų (*20 000 metų Sing Singe*, 1932), drąsių nuotykių (*Robino Hudo nuotykiai*, 1938), istorinių romantiškos meilės filmų (*Asmeniniai Elžbietos ir Esekso hercogo gyvenimai*, 1939), vesternų (*Dodžų miestas*, 1939), miuziklų (*Jankis Dendis Niekdirbys*, 1942) ir melodramų (*Mildred Pierce*, 1945). Jis režisavo ir filmą, kuris, pasak JAV kino istoriko
61 Jameso Monaco, yra „veikiau simbolis nei meno kūrinys", – tai *Kasablanka* (1942); pagrindinius vaidmenis jame atliko Humphrey Bogartas ir Ingrid Bergman.

Tačiau net ir Curtizą pralenkė ekletiškasis Howardas Hawksas (1896–1979), dirbęs daugelyje studijų, kuriose galiojo skirtingos sistemos, ir sukūręs neabejotinai klasikinius filmus pagrindinėmis studijų puoselėjamomis temomis. Pasakotojo iš prigimties talentas geriausiai tiko ekscentriškai skrubolo komedijai – *Dvidešimtas amžius* (1934), *Užauginti kūdikį* (1938), *Jo mergina – Penktadienis* (1940); puikiai sekėsi ir nuotykiniai filmai – *Sutemų patrulis* (1930), *Minia plyšoja* (1932) bei *Tik angelai sparnuoti* (1939). Be to, jis pastatė pagrindinių žanrų filmų – *Randuotas veidas* (1932, gangsterių), *Kriminalinis kodeksas* (1930, kalėjimo), *Didysis miegas* (1946, *film noir*), *Raudonoji upė* (1948) bei *Rio Bravo* (1959, abu pastarieji vesternai). Profesionalumas, drąsa ir pareiga buvo pagrindinės Hawkso pasakojimų temos, o jų tempas ir jėga užlygindavo psichologines ir emocines duobes. Teigęs, jog „geras režisierius yra tas, kuris tavęs neerzina", Hawksas labiau mėgo užuominų, nebaigtų minčių kiną ir naudojo mizanscenas bei amerikietiškus planus sudaryti studijos vaizdui.

Hawksas taip be jokių sentimentų gvildeno archetipines Amerikos gyvenimo temas, kad tapo vienu Prancūzijos Naujosios bangos herojų. O Johnas Fordas (1895–1973) statė itin sentimentalius ir konservatyvius filmus, dažnai net primindavo Griffithą, tačiau jis paveikė tokius skirtingus filmų kūrėjus kaip Eizenšteinas, Akira Kurosawa, Ingmaras Bergmanas, net patį Hawksą ir Orsoną Wellesą, kuris, paklaustas apie mėgstamiausią režisierių, atsakė: „Senieji meistrai <...> turiu galvoje Johną Fordą, Johną Fordą ir Johną Fordą."

Per penkiasdešimt trejus metus Fordas surežisavo 125 filmus. Pradėjo mažo biudžeto vesternais broliui Franciui „Universal" studijoje, paskui jį smarkiai paveikė Murnau *Saulėtekis*, ir pirmasis jo pažymėtinas garsinis filmas



61 Michaelo Curtizo *Kasablankos* (1942) plakatas. Humphrey Bogartas ir Ingrid Bergman atlieka Riko ir Ilzos Lund vaidmenis, kurių atsisakė Ronaldas Reaganas ir Ann Sheridan.

Informatorius, pastatytas 1935 m. RKO studijai, išsiskyrė Murnau būdinga atmosfera. Be kontrapunktinio garso, intymaus *Kammerspiel* apšvietimo ir subjektyvios kameros efektų, Fordas dar pasitelkė užplaukiančius vaizdus, kraipančiuosius lęšius ir simbolinius rūkus – visu tuo siekė perteikti psichologines kančias, tenkančias Victoro McLagleno ARA informatoriui išdavikui. Šis filmas režisieriui laimėjo pirmą iš šešeto gautų „Oskarų", o paskui sekė visa serija įprastinių naujos studijos „Twentieth Century Fox" užsakymų, kol nepriklausomas prodiuseris Walteris Wangeris pasiūlė režisuoti *Diližaną* 62
(1939); po trylikos metų tai buvo pirmasis jo režisuotas vesternas.

Scenarijaus autorius buvo senas Fordo kolega Dudley Nicholsas, o siužeto tipas – „kvailių laivas“ (*Narrenschiff*). Nagrinėjama viena mėgstamiausių režisieriaus temų: kilus krizei pasienyje, visuomeniška dvasia nugali prieš miestelio prietarus. Šykščiu dialogu probėgšmiais brūkštelėti charakteriai, struktūros vientisumas ir vaizdų įtaigumas – dėl šių ypatumų filmas tapo pavyzdžiu, jame buvo suformuluota daugelis vesterno konvencijų. Tolimuose bendro plano kadruose gretinama Monumento slėnio didybė ir intymūs interjerai, o į persekiojimo epizodus, liudijančius aukštojo pilotažo meistriškumą, įmontuoti stambūs planai – taip išlaikomas ir žiūrovo dėmesys. Šis filmas pakreipė Johno Wayne'o (1907–1979) kelią nauja vaga – daugiausia jam buvo lemta įkūnyti Fordo aktyviuosius personažus alegoriniuose vesternuose *Apačų fortas* (1948), *Ji ryšėjo geltoną kaspiną* (1949), *Persekiotojai* (1956) ir *Žmogus, nušovęs Liberty Valansą* (1962) bei Antrąjį pasaulinį karą atkuriančiame *Jie buvo paaukoti* (1945).

Tipišką sąžiningą Fordo žmogų suvaidino Henry Fonda (1905–1982) filmuose *Jaunajasis ponas Linkolnas* (1939), *Būgnai Mohauko pakrantėse* (1939) ir *Rūstybės kekės* (1940) – iškalbingoje, bet populistinėje Johno Steinbecko romano ekranizacijoje, stilistika primenančioje Pare Lorentzo depresijos laikų dokumentinius filmus *Plūgas, suraikęs lygumas* (1936) ir *Upė* (1937). Po filmo *Ta mano pievos žaluma* (1941) Fordas įstojo į laivyną ir Antrojo pasaulinio karo metais tapo karo kino kronikos padalinio vadovu. Ir po karo savo darbais jis toliau skelbė tikėjimą garbe, drąsa, tvarka ir pareiga, tačiau tie filmai – nuo poetiškojo *Mano brangioji Klementina* (1946) iki įnoringojo *Tylusis žmogus* (1952) – gerokai eklektiškesni, formos diktatas čia silpnesnis.

Fordas buvo visa galva pralenkęs kitus „Twentieth Century Fox“ režisierius. Pati studija suformuota 1935 m. po Williamo Foxo pražūtingų pastangų išsaugoti išimtines „Tri-Ergono“ garso sistemos teises Amerikoje. Kontroliuojama Darrylo F. Zanucko (1902–1979), ji buvo pagarsėjusi savo gamybos linija, tiekiančia sunkius neraiškius miuziklus, garsinius nebyliųjų hitų variantus, mielas komedijas ir istorinės nostalgijos pratybas. Ji taipogi didžiavosi geriausiu Holivude specialiųjų efektų skyriumi (pvz., filme *Lietūs atėjo*, Clarence'as Brownas, 1939), kino kronikos tarnyba ir kino teatrų bei filmų nuomos tinklu. Charles'as Boyeris, Tyrone'as Poweris, Donas Ameche, Betty Grable, Alice Faye ir Loretta Young buvo vienos iš ryškiausių jų žvaigždžių, bet didžiausia šios studijos – o ir apskritai Holivudo – įžymybė visą 4-ąjį dešimtmetį buvo Shirley Temple (g. 1928).

Kita tuo metu „Universal“ studijoje pradėjusi garsėti būsima žvaigždė – muzikali mergytė Deanna Durbin. Iki 1936 m. ši studija buvo valdoma įkū-



62 Johno Fordo *Diližanas* (1939) – vienas pirmųjų iš daugelio vesternų, kuriuos Fordas nufilmavo Monumento slėnyje Jutos valstijoje. Jam tai buvo „tobuliausia, gražiausia ir ramiausia vieta žemėje."

rėjo Carlo Laemmle'o, o finansinių sunkumų turėjo todėl, kad nesugebėjo įsigyti didesnio teatrų tinklo. Ankstyvieji pavykę garsiniai filmai buvo Johno M. Stahlo melodramos *Atkampi gatvė* (1932), *Gyvenimo imitacija* (1934) ir *Didybės manija* (1935), bet taip jau buvo lemta, kad didžiausią garsą „Universal" atnešė siaubo filmai, ir pirmasis iš tokių buvo Todo Browningo *Drakula* (1931); pagrindinį vaidmenį atliko Bela Lugosi. Didžiausias visos studijos siaubo specialistas buvo anglas Jamesas Whale'as; jo filmuose *Frankenšteinas* (1931), *Senasis juodasis namas* (1932), bei *Frankenšteino nuotaka* (1935) jaučiama vokiečių *Schauerfilm* įtaka. Pagrindinį vaidmenį visuose atliko jo tautietis Borisas Karloffas, o *Nematomajame žmoguje* (1935) pasirodė dar vienas Holivudo britų bendruomenės „kietuolis" – Claude'as Rainsas.

Žmogžudystės Morgo gatvėje (Robertas Florey, 1932) ir *Mumija* (Karlas Freundas, 1932) bei *Juodasis katinas* (Edgaras G. Ulmeris, 1934) buvo vieni 63



63 Edgaro G. Ulmerio *Juodasis katinas* (1934). Pirmajame jų ekrano duete Belos Lugosi daktaras Vitus Verdegastas atkeršija Boriso Karloffo okultistui Hjalmarui Pelcigui už savo žmonos ir dukters tvirkinimą.

įdomiausių šio žanro „Universal“ studijos filmų. Bet apie 5-ąjį dešimtmetį šis žanras ėmė linkti (iš pradžių nejučia, o paskui sąmoningai) į autoparodiją, ir studijos reikalai ėmė dar labiau priklausyti nuo tokių nebrangių B kategorijos filmų kaip Basilio Rathbone'o ir Nigelo Bruce'o serija apie Šerloką Holmsą ir Abbotto bei Costello komedijos. Kurdamas filmą *Vakarų fronte nieko nauja*, Lewisas Milestone'as irgi dirbo šioje studijoje. Jis pastatė daug stilingų filmų kitose studijose: juostose *Pirmas puslapis* (1931) ir *Generolas mirė auštant* (1936), kur charakterius, paprastai siejamus su Howardu Hawksu, pasitelkė atsleisti Franko Capros mėgstamoms temoms.

Capra beveik vienintelis palaikė „Columbia“ virš skurdo ribos, kol įkū-
64 rėjas Harry Cohnas (1891–1958) padarė Ritą Hayworth žvaigžde. Pakilęs aukščiau serialų ir programinų vesternų, Capra pasitelkė apsukrųjį Cohną įkalbėti sudaryti sandėrį vienam filmui Gary Cooperį (1901–1961) ir

Jamesą Stewartą (g. 1908) ir suvaidinti tipinius herojus idealistus, kuriems
prigimtinis padorumas ir tikėjimas amerikietiškais idealais padėjo nugalėti
priešiškumą ir korupciją. Nors tokius Naujojo sandėrio (*New Deal*) filmus
kaip *Ponas Dydsas išvyksta į miestą* (1936) ir *Ponas Smitas išvyksta į Vašingto-* 65
ną (1939) galima apkaltinti populizmu ir sentimentalumu, jiems nestigo
satyros, jie buvo nuoširdūs ir kultūringi, o sykiu kupini geraširdžio optimiz-
mo, kuris pastebimai prislopo vėlesniuose „kapriškojo“ standarto filmuose
Susipažinkite su Džonu Dou (1941) ir *Nuostabus gyvenimas* (1946). Nuolat
bendradarbiaudamas su scenaristu Robertu Riskinu, Capra pasiekė meistriš-
kumo ir skrubolo komedijose *Platininė blondinė* (1931), *Tai nutiko vieną
naktį* (1934) ir *Negali to pasiimti drauge* (1938). Jo žavėjimasis dialogu ir
vaidyba pradėjo formuoti tarsi nekrintantį į akis stilių, kurį pamėgo Johnas
Fordas, Yasujiro Ozu ir Satyajitas Ray.

Kilusi iš „Mutual Film“ korporacijos, naujausia ir netradiciškiausia studi-
ja „RKO Radio Pictures“ 1933–1939 m. buvo nemoki, nors Astaire'ui ir
Rogersui ir sekėsi, be to, sėkmę atnešė ir *King Kongas* (Merianas C. Cooperis 66



64 Charleso Vidoro *Džilda* (1946). „Columbia“ studijos aukso amžiaus ryškiausia žvaigždė Rita Hayworth įkūnijo žavingąją „meilės deivę“, kurios įvaizdį nuo 1920 m. ėmė naudoti Holivudo reklamos agentai.



65 Franko Capros *Ponas Smitas išvyksta į Vašingtoną* (1939). Džefersoną Smitą – provincijos teisuolį, atskleidusį kyšininkavimą vyriausybėje, – vaidina Jamesas Stewartas. Filmuota kruopščiai sukurtose Senato rūmų dekoracijose, panaudoti pabrėžiantys rakursai, garsas įrašytas sinchroniškai.

ir Ernestas B. Schoedsackas, 1933) su puikiais sustabdyto judesio kadrais bei specialiais Willio O'Brieno efektais. Studija turėjo tokio masto žvaigždžių kaip Katharine Hepburn ir Irene Dunne, režisierių George'ą Stevensą, puikių dailininkų kaip Van Nest Polglase ir išradingus prodiuserius Pandro S. Bermaną bei Valą Lewtoną. Tačiau be ekranizacijų *Mažosios moterys* (George'as Cukoras, 1933), *Aistrų našta* (Johnas Cromwellis, 1934), *Bekė Šarp* (1935) ir *Dievo Motinos katedros kuprius* (Williamas Dieterle'is, 1938), pelningiausias RKO turtas buvo tas, kurį šią studiją platinti įgaliojo Waltas Disney ir nepriklausomieji Selznickas bei Goldwynas.

Vaisinga „Goldwyn" sąjunga su Williamu Wyleriu (1902–1981), neprilygstamu literatūros ir teatro medžiagos adaptatoriumi, davė *Tuos tris* ir *Dodswortą* (abu 1936), *Aklavietę* (1937), *Vėtrų kalną* (1939), *Laputes* (1941), o Wyleris savo ruožtu turėjo naudos iš bendradarbiavimo su operatoriumi Greggu Tolandu (1904–1948), kurio eksperimentai su didele ryškumo zo-



66 Meriano C. Cooperio ir Ernesto B. Schoedsacko *King Kongas* (1933). Fay Wray pagrobė galinga beždžionė (iš tikrųjų – 51 cm modelis, pagamintas iš metalo, gumos, medvilnės ir triušio kailio). RKO pakartotinai išleido šį filmą 1938 m., pagal Gamybos kodekso reikalavimus sumažinę scenų, kuriose Kongas traiško žmones ir smalsiai nurenginėja Wray.

na pasiekė viršūnę įžūliame Orsono Welleso debiutiniame filme *Pilietis Keinas* (1941). 67

1939 m. RKO pasirašė sutartį su Wellesu (1915–1985) – tam juos paskatino tokia jo teatrinė sėkmė kaip *Makbeto* vudu (indėniškas) variantas bei nacionalinę paniką sukėlusi su H. G. Wellso *Pasaulių karų* radijo adaptacija 1938 m. Vėlinių išvakarėse. Dar net ne ką tenuveikusiam kine, jam buvo garantuota visiška kūrybos laisvė, ir Wellesas pasiūlė statyti Conrado *Tamsos širdį* filmuojant subjektyvia kamera. Tačiau vos po kelių „animacinių" epizodų, nujausdama saiko stoką, įsikišo studija. Vis dėlto Welleso polėkis buvo nesustabdomas, ir jis ėmė rengti *film à clef* (užkoduotą filmą) apie spaudos baroną Williamą Randolphą Hearstą, kurį siūlė pavadinti *Amerikietis*. Pasitelkė Tolando techninę komandą, scenaristą Hermaną J. Mankiewiczių, kompozitorių Bernardą Hermaną, dailininką Perry Fergussoną, montuotojus Robertą Wise'ą ir Marką Robsoną, be to, surinko aktorių grupę – dauge-

lis jų buvo iš paties Welleso „Mercury Theatre“ kompanijos. Wellesas teigė,
62 kad darbui pasirengė 40 kartų peržiūrėjęs *Diližaną*. Filmas, kuris galiausiai
67 turėjo būti pavadintas *Pilietis Keinas*, įkūnijo daugybę žanrų, stilių ir metodų, o akivaizdžiausia buvo Murnau, *Kammerspielfilm* ir plačios ryškumo zonos Jeano Renoiro poetinio realizmo įtaka.

Pradedant Keino mirtimi ir triukšminga kino kronikos *Laiko maršas* parodija, šis filmas (vartojant Jesse Lasky terminą) yra pasakojimų montažas (*narratage*) – grandinė interviu ir sugrįžimo praeitin epizodų, atskirtų užplaukimais; ja bandoma išsiaiškinti paskutinių magnato žodžių „rožės pumpuras“ prasmę. Tačiau, kaip vėliau teigė Wellesas, „filmas siekia ne išspręsti problemą, o ją iškelti“, ir todėl *Pilietis Keinas* svarbiausias dėl savo formos.

Siekdami kontrastingo apšvietimo, Wellesas ir Tolandas naudojo labai stiprias lankines lempas, o Eastmano „Kodak“ nauja ypač jautri „Super XX“ juosta bei betriukšmė BNC kamera, prie kurios buvo pritaisytas skaidrintas plačiakampis objektyvas, padėjo jiems sukurti neregėtos metaforinės gelmės kadrų kompozicijas. Šį įspūdį dar sustiprino tai, kad filmuojamos scenos buvo montuojamos kadro viduje, be to, rūpestingai parinkta vieta dekoracijoms ir atlikėjams. Nutarę filmuoti ilgais epizodais, kad pasakojimą mažiau reikėtų montuoti, pasitelkę išraiškingus kadrus iš keltuvo, Tolando išrastą techniką, vadinamą „panoraminiu fokusavimu“, kai vaizdas ryškus ir arti, ir be galo toli, jie pasiekė kaitos efektą pačiame kadre. Ekrano erdvę Wellesas formavo savitai panaudodamas garsą. Naudodamasis radijuje sukaupta patirtim, jis sumanė greitų panoraminių kadrų ir susiliejančių garsų „žaibišką miksą“ – taip nutiesdamas loginį ryšį tarp vaizdo ir garso takelio.

Pilietyje Keine panaudotos senos RKO dekoracijos, o pikniko scenos pradžioje – net ir fragmentas iš *Kongo sūnaus*, tad filmas kainavo tik 839 727 dolerius. Tačiau Hearstas amžinai kišosi, todėl šis filmas buvo finansinė nesėkmė, o Wellesui pelnė ne tikrojo Amerikos ekspresionisto, o politiniu ir finansiniu požiūriu pavojingo asmens reputaciją. Kinui 6-ajame dešimtmetyje atgimus, *Pilietis Keinas* tapo vienu pagrindinių *auteur* diskursų, ir nuo to meto yra „visų laikų geriausių“ filmų, renkamų kritikų ir filmų kūrėjų, sąrašo pradžioje.

Antrasis RKO Welleso pastatytas filmas *Ambersonų didybė* (1942) plėtoja daugelį *Piliečio Keino* stiliaus bruožų. Natūrinis filmavimas vyko Meksikoje, todėl juosta labai susidomėjo studijos bosai. Taigi iš originalo buvo iškirptos 44 minutės ir pridėta laiminga pabaiga, nufilmuota gamybos administratoriaus Freddie Franciso. Kaip von Stroheimo *Godume*, išraiškingos mizanscenos išgelbėjo režisieriaus sumanymą net ir iškastravus filmą, tačiau Wellesas



67 Metaforos gelmė Orsono Welleso filme *Pilietis Keinas* (1941). Antroji Keino žmona, Sjuzan Aleksander (Dorothy Comingore) šmėkliškos didybės Ksanadu rūmuose bando sudėlioti paveikslėlį iš kibukų (šis žaidimas – ir tapatybės paslapties, glūdinčios pačioje filmo šerdyje, metafora), scena atskleidžia Sjuzan vienatvę – ji nepritampa nei jo namuose, nei jo pasaulyje.

žaidė su ugnimi, ir nepavykus *Kelionei į baimę* (1943) sutartis su juo buvo nutraukta. Priverstas imtis vaidmenų kitų režisierių filmuose, kad sukauptų lėšų saviems projektams, Wellesas toliau tyrė rūpimas nemeilės, išdavystės bei jėgos ir ambicijų pražūtingumo temas filmuose, kuriuos François Truffaut laikė „netobula klasika", – *Dama iš Šanchajaus* (1948), *Makbetas* (1948), *Otelas* (1952), *Blogio prisilietimas* (1958), *Vidurnakčio varpai* (1966). Ironiška, kad Wellesas, studijų sistemos auka, savo pirmuose dviejuose filmuose numatė plačiaformačio ir stereofoninio kino atsiradimą – tas naujoves, kurias toji pati sistema diegs, bandydama kilstelėti pokariu smukusį pelną.

SPALVOTOJI KINEMATOGRAFIJA

Judančio vaizdo įspūdžiui sustiprinti spalva naudojama nuo ankstyvųjų, žibintams pritaikytų skaidrių laikų. Jau 1894 m. Edisono „Kinetoscope" ritės buvo spalvojamos ranka, o poroje filmų, parodytų per „Vitagraph" premjerą, 1896 m. buvo du spalvoti epizodai. Nebyliojo kino eroje plačiai naudoti atspalviai ir tonai, pavyzdžiui, Méliès naudojo atspalvius vaizduotei žadinti, Griffithas *Nacijos gimime* (1915) atspalvį prilygino emociniam tonui, o ant Eizenšteino *Šarvuočio Potiomkino* (1925) iškelta vėliava buvo nuspalvinta raudonai.

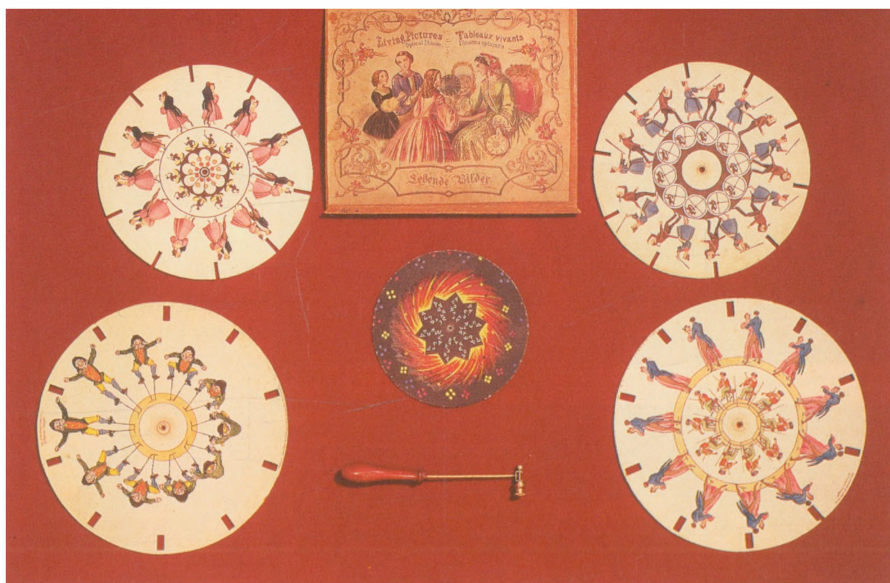
Spalvoto kinematografo principai veikiausiai buvo sukurti jau 1855 m. Tačiau tik 1906 m. G. A. Smithas užpatentavo pirmą praktiškai pritaikomą kinematografinį procesą „Kinemacolor". Per kitą amžiaus ketvirtį atrasta keletas dviejų spalvų sudėtinių procesų konkurentų: „Biocolour" (1908), „Prizma Color" (1917), „Cinecolor" (1925), „British Raycol" (1929), „Vovolor" (1932) ir „Omnicolor" (1933) ir kt. Pirmąjį trijų spalvų sudėtinį procesą pademonstravo Léonas Gaumont'as 1912 m. Ir vėl pasirodė daugybė alternatyvų: „Horst" (1926), „Franchita" (1931, JAV žinoma kaip „Opticolor"), „Hérault Trichrome" (1926), „Dufaycolor" (1934) ir kt.

Skaidymo būdu gaunamos spalvos sistemą pirmą kartą pasiūlė Louis Ducos du Hauronas 1868 m. Kaip ir gaunant spalvą adityviniu būdu, pirmieji praktiškai pritaikomi variantai buvo dviejų spalvų, ankstyviausias jų – Arturo Hernandez-Mejia „Cinecolorgraph" (1912). Radosi galybė modifikacijų: JAV – „Kodachrome" (1916), „Kesdacolor" (1918), „Multicolor" (1928), „Vitacolor" (1930), „Magnacolor" (1931), „Coloratura" (1931) ir „Trucolor" (1946); Didžiojoje Britanijoje – „Polychromide" (1918) ir „Chemicolor" (1931); Olandijoje – „Sirius Color" (1929); Vokietijoje – „Ufacolor" (1930); Prancūzijoje – „Harmonicolor" (1936). Tačiau sėkmingiausias dviejų spalvų skaidymo procesas buvo „Technicolor", pirmą kartą pritaikytas 1922 m. *Bangų mūšoj*. Trijų spalvų skaidymo proceso prototipą kaip „Zoechrome" sistemą užpatentavo T. A. Millsas 1929 m., tuoj po jo atsirado dvi prancūziškos sistemos „Splendicolor" (1929) ir „Chimicolor" (1931).Tačiau įdiegus trijų juostelių kamerą – tokia kamera buvo nufilmuotas Disney animacinis *Gėlės ir medžiai* ir už poros metų gyvo veiksmo trumpametražis *La Cucaracha*, „Technicolor" vėl ėmė vyrauti rinkoje. Pradėjus gaminti daugiasluoksnę medžiagą „Gasparcolor" (1933, Vengrija) ir „Agfacolor" (1936, Vokietija), „Technicolor" 1940 m. išrado vieną paketą, nors 6-ajame dešimtmetyje jį pamažu pakeitė „Eastmancolor", sukurta tokių sistemų kaip „Warnercolor", „Metrocolor", „Pathecolor" ir „De Luxe" pagrindu. Lygiai taip „Agfacolor" davė postūmį atsirasti „Sovcolor" (1942, SSRS), „Gevacolor" (1947, Belgija), „Ferraniacolor" (1952, Italija) ir „Ansco Color" (1953, JAV). Japoniškasis „Fujicolor" negatyvo-pozityvo procesas atsirado 1955 m.

Spalvotasis kinematografas toliau plėtojosi, vis dėlto dauguma filmų iki 6-ojo dešimtmečio buvo filmuojami ant nespalvotos juostos, nors rimtų ir realistinių temų filmai liko nespalvoti ir vėliau. Iš pradžių dėl brangumo spalva buvo naudojama tik kaip naujovė ar puošmena, ir prodiuseriai reikalaudavo ekstravagantiškų kostiumų ir dekoracijų atspalvių. Tačiau netrukus režisieriai ėmė naudoti estetines spalvos galimybes, šiltų tonų – raudoniems, geltoniems ar oranžiniams objektams parinkdami šaltesnių – mėlynų, žalių ir purpurinių spalvų foną; taip išryškindavo objektus ir sustiprindavo kadro gelmės iliuziją.

Vieni geriausių kino spalvos stilistų – Ozu, Visconti, Minnelli, Powellas ir Pressburgeris, Leanas ir Rohmeras; simboliškai spalvą yra naudoję Nicholas Ray, Sirkas, Fassbinderis ir Almodóvaras, o populiariajame kine formalūs eksperimentai stebėtinai reti. Patys iškiliausi pavyzdžiai yra *Ivanas Rūstusis* (Eizenšteinas, 1942), *Mulen Ružas* (Hustonas, 1952), *Pragaro vartai* (Kinugasa, 1953), *Pietų Ramusis* (Joshua Loganas, 1958), *Kvailelis Pjero* (Godard'as, 1965) ir *Saulutės* (Chytilová, 1966). Tačiau bene labiausiai išgarsėjęs pavyzdys – Antonioni nuostata, kad *Raudonojoje dykumoje* (1964) gyvų ir negyvų objektų spalva atspindėtų psichologinę charakterių būseną.

Nespalvota juosta kartais naudojama prisiminimams, vaizduotės ar dvasios pasauliui parodyti (pažymėtinas Wenderso *Troškimų sparnai*, 1987, kuriame buvo pakeista 1939 m. *Ozo šalies burtininke* susiklosčiusi tradicija), tačiau dažniausiai filmai dabar kuriami spalvotoje juostoje. Vis daugiau nespalvotų filmų dabar spalvojami perkeliant į vaizdajuostę. Tačiau kaip liudija filmai *Galva-trintukas* (Lynchas, 1976), *Manhetenas* (Allenas, 1979), *Įsiutęs bulius* (Scorsese, 1980), *Už įstatymo ribų* (Jarmuschas,1986), *Schindlerio sąrašas* (Spielbergas, 1993) ir *Klerkai* (Kevinas Smithas, 1994), vis dar galima pasiekti komercinės sėkmės ir kritikų pripažinimo ir naudojant nespalvotą juostą.



I „Phenakistoscope“ arba „Fantascope“ prietaiso diskas (apie 1833), pagamintas „Ackerman & Co“.



II Magiškojo žibinto skaidrė (apie 1870).



III Georges'o Demenÿ *Miško elnė* (1896). Ranka spalvintas filmas, nufilmuotas Paryžiaus „Châtelet" teatre.



IV „Kinemacolor" ženklas (apie 1910–1911).

V Dviejų spalvų „Kodacolor" bandomasis kadras (apie 1922).



VI Alberto Parkerio *Juodasis piratas* (1926). Dviejų spalvų „Technicolor“ sistema.

VII *Paskutinės Pompėjų dienos* (1926), spalvinta „Pathécolor“ trafaretiniu būdu.



VIII Roubeno Mamouliano *Bekė Šarp* (1935), pirmasis pilnametražis, nufilmuotas „Technicolor“ sistema.

IX Victoro Flemingo *Ozo šalies burtininkas* (1939) buvo vienas iš nedaugelio filmų, kur panaudotas brangus, daug šviesos reikalaujantis „Technicolor“ procesas (3 monochrominės juostos eksponuojamos per prizmę ir išskaidomos pagrindinės spalvos).

X Richardo Boleslawskio *Alacho sodas* (1936), nufilmuotas „Technicolor“ sistema, Marlene Dietrich vaidinant pagrindinį vaidmenį, apdovanotas specialiu prizu už nuopelnus spalvotajai kinematografijai.

XI Josefo von Baky *Barono Miunhauzeno nuotykiai* (1943). Prabangus „Agfacolour“ reginys, sukurtas sidabriniam „Ufa“ jubiliejui pažymėti.

XII Johno Hustono *Mulen Ružas* (1952), drąsus „Technicolor“ ir vaizdų spalvinimo eksperimentas.

XIII Laurelis ir Hardy filme *Kelias į Vakarus* (Jamesas Horne'as, 1937), nuspalvintas vaizdajuostės variantui 1984 m.







XIV Guy Hamiltono *Čarlis Mūnas* (1956), nufilmuota ant „Eastmancolor" juostos.

XV Luchino Visconti *Dievų žlugimas* (1969), nufilmuota ant „Eastmancolor" juostos.

Nacionalinių kinematografijų formavimasis 1930–1945 m.

Nebyliuosius filmus mėgo visi, ir neangliškai kalbančių šalių kino pramonė ilgai kentė Holivudo ekspansiją, pagaliau, atsiradus dialogui, gavo progą atsiriboti kalbos barjerais. Pats pirmasis atsinaujino Didžiosios Britanijos kinas. 4-ojo dešimtmečio viduryje, dar tebelikusi didžiausia amerikiečių filmų rinka, Britanija tapo viena iš trijų didžiųjų filmų gamintojų, nors tarptautine sėkme ir negalėjo pasigirti, o dauguma pagal kvotos reikalavimus išspaustų, striuko biudžeto filmų buvo pritaikyti tik vietiniam vartojimui.

Michaelas Balconas, nuovokus „Gaumont-British“ gamybos direktorius, numatė, kiek naudos galima išpešti pataikaujant visuomenės skoniui. Filmai su pramoginės muzikos atlikėjom Gracie Fields ir Jessie Matthews bei miuzikholų komikais George'u Formby ir Willu Hay atnešė jam pajamų, už 68
kurias jis galėjo imtis kito lygmens projektų, pvz., George'o Arlisso biografinių filmų. Balconas, laikomas britų kino pramonės tėvu, atstūmė emigrantus europiečius režisierius, kad galėtų puoselėti tokius savos šalies talentus kaip Carolas Reedas (1906–1976) ir Michaelas Powellas (1905–1990). Tačiau labiausiai jis rėmė Alfredą Hitchcocką.

Buvęs kino dailininkas ir scenaristas Hitchcockas 1924 m. prisijungė prie Balcono „Gainsborough Pictures“ ir, prieš sukurdamas debiutinį *Malonumų sodą* (1925), Miunchene dalyvavo daugelyje studijos „Ufa“ projektų. Garsiausiame Hitchcocko nebyliajame filme *Nuomininkas* (1927) labai ryški ekspresionizmo ir *Kammerspielfilm* įtaka, o kameros darbas ir režisūra primena Murnau. Tačiau 1929 m. Johno Maxwello „British International“ pastatytame *Šantaže* – pirmame garsiniame britų filme – Hitchcockas įtampą (*suspense*) stiprino jau montažo priemonėmis. *Šantažas,* iš pradžių sukurtas kaip nebylusis filmas, tyrinėja pagrindinę Hitchcocko temą – kasdienių reiškinių keliamą baimę; tai sykiu pirmasis jo filmas, kuriame finalui panaudotas garsus istorinis statinys. Kiek perfilmuotas ir įgarsintas, šis filmas išsiskiria raiškiu natūralistiniu garsu bei kameros, kantriai sekančios reikšmingą detalę, kruopščiu darbu. *Nužudymo* (1930) scenarijuje, kurį parašė jo žmona Alma Reville, pirmą kartą panaudoti improvizuoti dialogai ir neregėta aplinkinė

panorama dialogo epizode, o geriausius savo darbus Hitchcockas ėmė kurti tik vėl bendradarbiaudamas su Balconu „Gaumont“ studijoje.

Fatalistas, moralistas ir stiliaus maniakas Hitchcockas sukūrė savitą ir išskirtinį pasaulį, sudėtingą režisūrą paslėpdamas po iš pažiūros nerūpestingu komedijos, meilės istorijų ir nuolat augančios įtampos lydiniu. Kiekvienam kadrui jis parengdavo smulkią veiksmo išklotinę, išradingai naudojosi natūraliais garsais, muzikiniais motyvais ir garso bei vaizdo supriešinimu, įtampą kūrė nepastebimai manipuliuodamas scenografija, interjerais, rekvizitais ir atlikėjais, galiausiai visa tai sustiprindavo neklystamai tiksliai vietoje pastatyta kamera ir kruopščiu montažu.



68 Willas Hay, Grahamas Moffatas ir Moore'as Mariottas filme *O, ponas Porteri* (Marcelis Varnelis, 1937) seka pėdomis kontrabandininkų, bandančių apsimesti apsnūdusios stotelės Airijoje vaiduokliais.



69 Alfredo Hitchcocko *39 laipteliai* (1935). Robertas Donatas, antrankiais surakintas su Madeleine Carroll, bėga nuo policijos, sykiu sekdamas šnipų gaujos pėdomis.



70 Alexanderio Kordos *Asmeninis Henriko VIII gyvenimas* (1933). „Oskaras“ geriausiam aktoriui, įteiktas Charlesui Laughtonui, buvo pirmasis toks britų filmo apdovanojimas.

Po grėsmingo ekspresionistinio *Žmogaus, kuris per daug žinojo* (1934)
1935 m. jis ekranizavo Johno Buchano šnipų romaną *39 laipteliai*. Šmaikštus 69
ir smagus, knibždėte knibždąs hičkokiškų triukų, šis virtuoziškai sukonstruotas filmas apie neteisingą kaltinimą (kita režisieriaus mėgstama tema) galėtų būti pavadintas skrubolo detektyvu. Ryškus jo kontrastas – kiti du Hitchcocko 1936 m. filmai: dviprasmiškos moralės *Slaptas agentas* pagal Somerseto Maughamo „Ašendeno“ apsakymus bei *Sabotažas* – žiaurus Conrado romano *Slaptasis agentas* perdirbinys. Hitchcockas vėl grįžo prie lengvesnio stiliaus, statydamas paskutinius savo britiškus trilerius *Jauna ir nekalta* su 44 metrų ilgio trūkčiojančios kalto žmogaus akies stambiu planu, ir *Dama išnyko* (1938) – išradingą, akiplėšišką filmą, pelniusį režisieriui sutartį su Selznicku.

Pirmame savo amerikietiškame filme Hitchcockas pasinaudojo pranašesnėmis Holivudo techninėmis galimybėmis: užuot montavęs mieliau iškart filmavo kuo ilgesnius kadrus, stengėsi, kad kamera dirbtų labai sklandžiai, – ir *Rebeka* laimėjo Akademijos apdovanojimą kaip geriausias 1940 m. filmas. Podraug su šia Daphne du Maurier bestseleriu pagrįsta mąslia psichologine drama Hitchcocko filmuose atsivėrė nauja charakterizavimo gelmė. Dvi kitos sąmojingos, įtampos sklidinos asmenybės studijos *Įtarimas* (1941) ir *Abejonės šešėlis* (1943) pastatytos pramaišiui su pora smulkesnių pramoginių filmų apie šnipus *Užsienio korespondentas* (1939) ir *Sabotuoto-*

jas (1942). Vėlesnėje Hitchcocko kūryboje vis grįžtama prie žmogaus elgesio motyvų, to laikotarpio filmuose režisierius vis giliau įsitraukia į filmavimo technikos eksperimentus, vis mieliau manipuliuoja ekrano erdve bei žiūrovų reakcija.

Kitaip nei Balconas, kitas įtakingas Britanijos komercinis prodiuseris Ale-
xanderis Korda (1893–1956) sąmoningai siekė išsikovoti tarptautinės rin-
kos kertelę. Gimtojoje Vengrijoje Korda išgarsėjo kaip kritikas ir režisierius
vunderkindas, o prieš atvykdamas į Didžiąją Britaniją 1931 m., buvo pasta-
tęs filmų Vienoje, Berlyne, Paryžiuje ir Holivude. Kitais metais jis įkūrė „Lon-
70 don Films“, o tarptautinė sėkmė, kurios susilaukė *Asmeninis Henriko VIII*
gyvenimas (1933) – Lubitscho stilių primenantis šventiškas reginys, Char-
lesui Laughtonui atliekant pagrindinį vaidmenį, – įkvėpė Kordą imtis am-
bicingos programos. Su Holivudo „United Artists“ studija buvo pasirašyta
bendros gamybos sutartis, Denhame pastatytos naujos studijos ir prestiži-
niams projektams pakviesti tokie filmų kūrėjai kaip René Clairas, Jacques'as
Feyderas, Robertas Flaherty, Paulas Czinneras ir Josefas von Sternbergas.
Istorinių filmų *Jekaterina Didžioji*, *Raudonasis prolaiškis* (abu 1934) ir *Remb-*
randt (1936), taip pat kolonijinių nuotykinių *Sandersas, kuris gyvena prie*
upės (1935), *Dramblių berniukas* (1937) ir *Keturios plunksnos* (1939) bei
H. G. Wellso ekranizacijų *Tai, kas dar bus* ir *Žmogus, kuris darė stebuklus*
(abu 1936) prodiuseris Korda vėl tikėjosi pergalės. Tačiau žiūrovai nesurea-
gavo, kaip buvo tikėtasi. 1938 m. Korda atsidūrė ties bankroto slenksčiu, ir
net filmų skaičiaus didinimas negalėjo sustabdyti visos kino pramonės nuo-
smukio. O Didžiosios Britanijos dokumentininkų sąjūdis toliau klestėjo.

Britanija garsėjo dokumentikos kokybe dar prieš pasirodant Johno Grier-
71 sono (1898–1972) *Silių gaudytojams* – filmą 1929 m. jis sukūrė Imperijos
rinkotyros tarybai (Empire Marketing Board, EMB). Tačiau būtent šiai di-
dingai Šiaurės jūros žvejybos pramonės studijai, „kūrybiškai žvelgiančiai į
tikrovę“, buvo lemta pakeisti dokumentikos pobūdį. Griersonas paskirtas
vadovauti naujam Imperijos rinkotyros tarybos filmų padaliniui, per kitus
trejus metus pagaminusiam daugiau nei šimtą filmų. 1932 m. šis padalinys
buvo perkeltas į Pašto ministeriją (General Post Office). Čia Griersonas su-
būrė jaunus kairiojo sparno filmų kūrėjus, kuriems buvo leidžiama dirbti
naudojant ir žurnalistinio, ir draminio, ir poetinio stiliaus priemones – svar-
biausia pateikti žinias apie to meto įvykius ir institucijas taip, kad „paveiktų
fantaziją ir praturtintų žinias“.

Nors Paulas Rotha (*Britanijos veidas*) ir Edgaras Anstey bei Arthuras Eltonas (*Būsto problemos*, abu 1935) buvo užsimoję sukurti socialiai angažuotą



71 Johno Griersono *Sielių gaudytojai* (1929). Ši 40 minučių nebyli apybraiža apie Šiaurės jūros žuvininkystės flotilę, parašyta, režisuota ir iš dalies paties Griersono filmuota, turėjo Flaherty įžvalgos ir Eizenšteino energijos.

kiną, finansavimas dažnai ribodavo gilios analizės galimybes. Tačiau 4-ajame dešimtmetyje britų dokumentikos turinys daug labiau tenkino žiūrovus nei forma, mat eksperimentinė šių filmų forma dažnai buvo vos ne avangardinė. *Ceilono dainai* (1934) Basilas Wrightas pasirinko simfonijos struktūrą, – sujungė komentarą, garsą ir poetinį montažą, o *Naktiniam paštui* (režisuota drauge su Harry Wattu, 1936) panaudojo W. H. Audeno eiles ir Benjamino Britteno muziką Londono-Glazgo specialiosios pašto tarnybos darbo ritmams pabrėžti. Brittenas taipogi bendradarbiavo ir su brazilų kilmės režisieriumi Alberto Cavalcanti, stačiusiu *Anglies veidą* (1936). Tai buvo filmas-oratorija: įprastus vaizdus lydėjo pramoninių garsų efektai ir choralinė muzika. O štai Lenas Lye ir Normanas McLarenas savo abstrakčiai animacijai (dažus jie tepdavo tiesiai ant celiulioido juostos) įgarsinti pasirinko džiazą.

Kai 1939 m. Griersonas išvyko vadovauti Kanados nacionalinei filmų ta-



72 Joriso Ivenso (1898–1989) *Ispanijos žemė* (1937). Šis kandus kaltinimasis aktas fašistinio karo siaubui su Ernesto Hemingway parašytais ir skaitomais komentarais yra vienas geriausių Ivenso darbų. Ivenso dokumentiniai filmai – montažo, lyrinio impresionizmo ir dramatiškos įvykių rekonstrukcijos lydinys, jie išsiskiria provokuojančia garso ir vaizdo priešprieša.

72 rybai, dokumentinio kino sąjūdžio įtaka britų vaidybiniam kinui jau buvo labai apčiuopiama: juose imta sąmoningai rinktis tikrovišką aplinką. Tai būdinga ir filmams *Pasaulio pakraštys* (Michaelas Powellas, 1937), *Jie važiuoja naktį* (Arthuras Woodsas, 1938) bei *Žvaigždės žvelgia žemyn* (Carolas Reedas, 1939). Tačiau Griersono palikimo svarba visiškai atsiskleidė tik Antrojo pasaulinio karo metais.

Britanija išgyveno trumputį atgimimą, o Prancūzijoje prasidėjo kino aukso amžius. Iš pradžių atrodė, kad garsas gali tik sugriauti prancūzų kiną. Liovėsi avangardiniai impresionistų eksperimentai, mažų gamybos kompanijų sistemą sužlugdė „Western Electric" ir „Tobis-Klangfilm" reketiški reikalavimai mokėti už jų sukurtas įgarsinimo technologijas. Siekdama įsiskverbti į Prancūzijos rinką, „Paramount" įsteigė gigantišką studiją Žuanvilyje, kur

buvo gaminami filmai keliomis kalbomis, o „Tobis“ – panašų, tik mažesnį koncerną Epinė prie Senos. Būtent čia René Clairas nufilmavo tris dieviškas muzikines komedijas, ne tik atgaivinusias prancūzų kiną, bet ir paskatinusias visą kino pramonę suvokti garso raiškos galimybes.

Reklamuojamame kaip „gražiausiame visų laikų filme“, *Po Paryžiaus stogais* (1930) Clairas garsą naudojo vien kaip šalutinę priemonę, asinchroniškai gretino garso efektus su jam būdingais rafinuotais vaizdais. Tačiau statydamas *Milijoną* (1931) režisierius nutarė, kad „žodžius pakeitus muzika ir dainom, bus įmanoma perteikti lengvos komedijos iliuziškumą.“ Clairas išvengė dialogų, naudodamas operetės, rečitatyvo, baleto ir greito veiksmo komedijos elementus, o nežemiško regėjimo įspūdį dar sustiprino nuleidęs marlės uždangą tarp dekoracijų ir atlikėjų ir naudodamas veik siurrealistinį garsą. Vėliau savo knygoje *Kinas vakar ir šiandien* (1970) Clairas rašė: „Juoktis reiškia svajoti, juoktis reiškia būti laisvam, juoktis reiškia atsikeršyti, juoktis reiškia turėti visa, ko tikrovėje mums stinga“; akivaizdu, kad šį požiūrį deklaruoja ir *Laisvė mums* (1932) – kandi satyra apie industrializaciją ir laisvės neįmanomumą visuomenėje. Filmo tema niūri, o šalta, nužmoginta Lazare'io Meersono scenografija irgi jaukiai nenuteikia, vis dėlto Clairas išlaikė muzikinės komedijos formą. Deja, filmas buvo komercinė nesėkmė, kaip ir *Liepos 14-oji* (1933) bei *Paskutinysis milijonierius* (1934). Vis aktyviau puolamas dešiniojo sparno spaudos, Clairas išvyko iš Prancūzijos ir 1935 m. Kordai pastatė filmą *Šmėkla traukia į Vakarus.* Karo išvakarėse jis persikėlė į Holivudą, kur pastatė komiškas fantazijas *Aš vedžiau raganą* (1942) ir *Tai nutiko rytoj* (1944).

Jeanas Vigo (1905–1934) išmone nėmaž nenusileido Clairui, ir buvo amerikiečio kritiko Jameso Agee apskelbtas „vienu iš nedaugelio visų laikų kino originalų.“ Komedijos, lyrizmo ir siurrealizmo lydinys, būdingas Vigo dokumentiniams filmamas *Apie Nicą* ir *Taris, vandens karalius* vėl iškilo į pirmą planą filme *Nulis už elgesį* (1933 m., iki 1944 m. uždraustas) – pasakojime apie vaikų maištą prieš tironus mokytojus provincijos mokykloje, susijusiame su paties Vigo prisiminimais apie kovingą anarchistą tėvą ir nelaimingą vaikystę. Vigo – tiek formos, tiek turinio normų laužytojas, – keisdamas tradicinius ekrano matmenis, pasirinko neįprastus rakursus ir perspektyvą, o metaforinei erdvei kurti pasitelkė veikėjų pojūčius. Tačiau iš dar nesumontuotos, tik nufilmuotos medžiagos buvo sunku numanyti, kiek užtruks filmas. Vigo viršijo iš anksto sutartą filmo trukmę, tad jį sutrumpinus, vienovę, paprastai paremtą vidine veiksmo logika, jam teko kurti poetinėmis priemonėmis. Kupiname užuominų į Chapliną, Gance'ą ir Emile'į Cohlą filme



buvo panaudota paslaptinga Maurice'o Jaubert'o muzika, įrašyta kaitaliojant garso takelio greitį.

73 Kitas Vigo darbas *Atalanta* (1934) – romantiška meilės istorija upės baržoje, kur ir nufilmuota diduma filmo, – buvo paskutinė režisieriaus juosta. Užmaišęs šiupinį iš hiperbolizuotų charakterių ir siurrealistinių akimirkų, šiame filme jis grįžo prie 3-iojo dešimtmečio impresionizmo. Vis dėlto lyrizmas, užuominomis pateikti įvaizdžiai ir tikroviškas kasdienybės atkūrimas jau pranašavo poetinį realizmą, persmelkusį prancūzų kiną likusiais dešimtmečio metais.

Prancūzų kritikas Georges'as Sadoulis šiame stiliuje įžvelgė „literatūrinio Zola natūralizmo įtaką, kai kurias Zecca, Feuillade'o ir Delluco tradicijas, o taip pat René Clairo ir Jeano Vigo pamokas.“ Poetinio realizmo laikotarpis skilo į du tarpsnius – pirmasis (1934–1937) trykšta tautos optimizmu dėl Liaudies fronto iškilimo, o antrasis (1938–1940) atspindi nusivylimą Liaudies fronto vyriausybės žlugimu bei nenumaldomai artėjančio fašizmo grėsmę. Tačiau abu juos vienija tie patys menininkai: rašytojai Charles'is Spaakas ir Jacques'as Prévert'as, kino dailininkai Lazare'is Meersonas ir Alexandre'as Trauneras, aktoriai Jeanas Gabinas (pasmerkti jo antiherojai įkūnijo

73 Jeano Vigo *Atalanta* (1934). Jeanas Dasté ir Dita Parlo – jaunavedžiai upės baržoje simboliniu pavadinimu, greitai tampančioje kalėjimu, iš kurio jai teks sprukti.

74 Jeanas Gabinas ir Michèle Morgan Marcelio Carnė *Ūkų krantinėje* (1938). Įtakotas von Sternbergo ir *Kammerspielfim* stiliaus studijinio realizmo, šis pasakojimas apie į spąstus pakliuvusį armijos dezertyrą buvo turbūt prasčiausios rūšies poetinio fatalizmo pavyzdys.



silpstantį prancūzų orumą) Michelis Simonas, Raimu, Prierre'as Fresnay, Louis Jouvet, Harry Bauras, Françoise Rosay, Arletty, Michèle Morgan ir Dita Parlo.

Garsiausi poetinio realizmo režisieriai buvo Jacques'as Feyderas, su Spaaku ir Meersonu pastatęs *Didįjį žaidimą* (1934), *„Mimozos" pensioną* (1935) ir svarbiausia – *Herojišką mugę* (1935), aktualią satyrą apie pergalę ir kolaboravimą, plačiai žinomą kaip gyvasis muziejus dėl to, kad atgaivino Breughelio, Memlingo, Halso ir Vermeerio paveikslus. Spaakas parašė scenarijų taip pat Julieno Duvivier *La Bandera* (1935) ir *Šauniajai šutvei* (1936). Be šių, Duvivier pastatė dar aštuonis Liaudies fronto dvasios filmus, o labiausiai įsimintinas jo darbas yra *Pépé-le-Moko* (1937); scenarijų parašė Henri Jeansonas Hawkso *Randuotam veidui* atminti. Šis didžiai pesimistinis, slaptos prievartos kupinas filmas, pasakojantis apie gangsterį Jeaną Gabiną, kurį meilė išvilioja iš landynių ir pražudo, yra fatališkojo poetinio realizmo klasika.

Gryniausias šios krypties atstovas buvo Marcelis Carné (1909–1996). Po *Ženi* (1936) ir netipingos keistos komedijos *Juokinga drama* (1937) Carné režisavo du niūriausius to laikotarpio filmus. *Ūkų krantinė* (1938) ir *Dienai auštant* (1939) pastatyti bendradarbiaujant su Prévert'u, juose jaučiama Murnau, 74

Lango, von Sternbergo ir Lupu Picko įtaka. Abu filmai – tai lėtas, slogus introspektyvus apmąstymas apie padorius žmones, likimo nenumaldomai stumiamus į pražūtį. Metafizinis, bet drauge ir realistinis *Dienai auštant* nepaneigiamai turėjo demoralizuojančios įtakos. Vis dėlto kai kas iš Viši vyriausybės manė, jog būtent *Ūkų krantinė,* nukelianti į niūrią studijoje sukurtą tikrovę, pastūmėjo Prancūziją pasiduoti naciams. Į tai Carné mitriai atkirto, jog audra kyla ne dėl barometro kaltės.

Marcelis Pagnolis, nors linkęs į „konservuotą" teatrą, dėl savo populizmo vis dėlto išliko poetinio realizmo pariby. Tvirtai tikėdamas, kad kinas – puiki terpė aktoriui atsiskleisti, Pagnolis (1895–1974) daugiausia dėmesio skyrė dialogui ir personažams, tačiau daugumai jo gyvybingų, pagaulių filmų labai padėjo filmavimas įvairiose vietovėse; ypač išskirtini Provanse nufilmuoti pasakojimai *Merliusas* (1935), *Atgimimas* (1937) ir *Kepėjo žmona*
75 (1938), taip pat „Marselio trilogija": *Marijus* (1931), *Fani* (1932) ir *Cezaris* (1936). O štai Sacha Guitry (1885–1957) laikė filmą priemone užfiksuoti aktorių vaidybą savo paties pjesėse. Tačiau net jam pavyko padaryti šį tą nauja – *Sukčiaus romanas* (1936) suvaidintas kaip nebylus reginys, lydimas vidinio monologo.

Iš visų poetinio realizmo krypties režisierių įtakingiausias, be abejonės, buvo Jeanas Renoiras. Po gana netolygios karjeros nebyliajame kine, Renoiras, nuolat teigęs esąs ne režisierius, o istorijų pasakotojas, atsiradus garsui jau buvo brandus menininkas. Vienodai išmaniai skrosdamas tiek žmonių santykius, tiek nykstančias Europos socialines ir politines struktūras, jis prisotino savo darbus humanistinio fatalizmo, neabejodamas bloškė šalin paviršinį linksmumą, atskleisdamas po juo slypinčią melancholiją. Labai protinguose, bet vis tiek atšiauriai realistiniuose jo filmuose kadro veiksmo ir intelektualinės paralelės perpintos sudėtingos ironijos, glūdinčios meistriškai apšviestuose didelės ryškumo zonos vaizduose, kurie atskleidžia fabulos prasmę ir formuoja pasakojimo toną.

Po garsinio debiuto *Vaikui davė vidurius paleidžiančių vaistų* (1931) Renoiras dar du kartus užsipuolė buržuazijos silpnybes; abiejuose filmuose – *Kalė* (1931) ir *Budiu, išgelbėtas iš vandens* (1932) – pagrindinius vaidmenis atliko Michelis Simonas. Tačiau šie filmai buvo komercinė nesėkmė, kaip ir Flaubert'o *Ponios Bovari* (1934) ekranizacija, kur vidinę romano struktūrą bandyta atkurti vien kinematografo priemonėmis. 1935 m. jį pakvietė Pagnolis Marselio apylinkėse filmuoti *Toni.* Pasirinkęs menkai žinomus aktorius pagrindiniams vaidmenims ir neprofesionalus – šalutiniams, pirmą kartą komponuodamas mizansceną kadro gilumoje, Renoiras stengėsi, kad šis

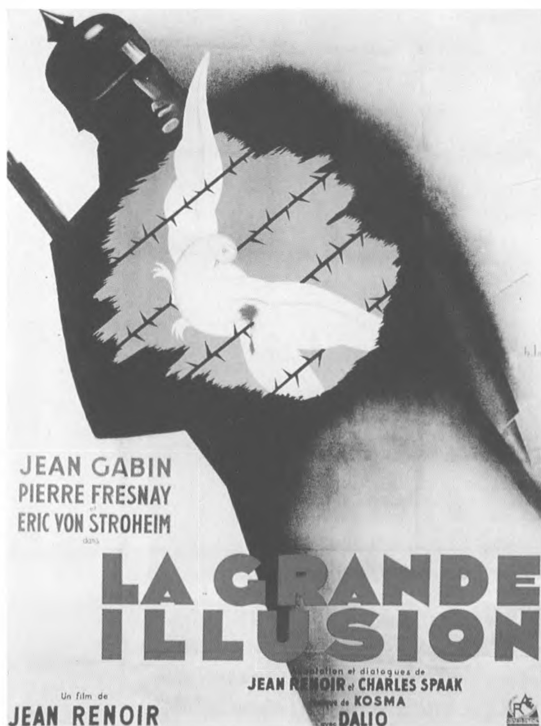


75 *Marijus* (Alexanderis Korda, 1931), viena iš Marcelio Pagnolio „Marselio trilogijos“ dalių. Jo liaudiškas realizmas susilaukė naujos auditorijos, kai buvo sukurti Claude'o Berri *Žano de Floreto*, *Šaltinio Manon* (abu 1986), Yves'o Robert'o *Mano motinos pilis* (1990) ir *Mano tėvo garbė* (1991).

pasakojimas apie imigrantus darbininkus būtų „kuo arčiau dokumentinio filmo“. Rezultatas priminė socialistinį realizmą ir sykiu pranašavo italų neorealizmą.

Po paviljone filmuotos realistinės parabolės *Pono Lango nusikaltimas* (1936), skelbusios Liaudies fronto kolektyvizmo dvasią, Renoiras ėmėsi vadovauti juostos *Gyvenimas priklauso mums* (1936) gamybai. Sujungę reportažinius bei istorinius epizodus atkuriančius inscenizuotus kadrus, šiuo prancūzų komunistų partijos rinkiminei propagandai skirtu filmu autoriai siekė įspėti apie fašizmo grėsmę. Po Maupassant'o *Išvykos į kaimą* (1936) ekranizacijos, kurioje aiškiai justi Renoiro tėvo tapybos įtaka, ir Gorkio *Dugne*
ekrano versijos (1936), *Didžiojoje iliuzijoje* (1937) jis sugrįžo prie Europai 76
gresiančios pražūties temos.

Scenarijus šiam filmui parašytas drauge su Charles'iu Spaaku, veiksmas vyksta Pirmojo pasaulinio karo belaisvių stovyklose, o teigiama jame, jog „žmonių brolybė peržengia visas politines sienas“, jog klasių sistema nereika-



76 Jeano Renoiro *Didžiosios iliuzijos* (1937) plakatas. Naciai stengėsi sunaikinti visas Europoje buvusias kopijas, bet 1945 m. amerikiečių daliniai Miunchene rado negatyvą, iš kurio didelėmis pastangomis filmas buvo atkurtas.

77 Jeanas Renoiras ir Nora Grégor *Žaidimo taisyklėse* (1939). Novatoriškos režisūros ir sudėtingos struktūros, prisotintas kultūrinių potekščių filmas prikėlė prancūzų impresionistų dvasią bei teatrines Musset ir Beaumarchais tradicijas.

linga ir tegali priartinti civilizacijos žlugimą. Pratęsdamas savo ankstesnius didelės ryškumo zonos filmavimo eksperimentus, Renoiras didumą filmo sukūrė iš judančia kamera nufilmuotų epizodų, kuriems nelipo tradicinis montažas, o jų draminė įtampa kilo iš tiksliai skirtinguose kadro įrėmintos erdvės lygmenyse išdėliotų figūrų ir metaforiškų objektų. André Bazinas
76 *Didžiosios iliuzijos* paprastą raiškų stilių laikė „kino realizmu“. Tai, kad kiekvienos tautos atstovas filme kalba sava kalba, filmui suteikė ir garso autentikos. *Didžiajai iliuzijai,* Goebbelso paskelbtai „kinematografiniu priešu Nr. 1“, daug jėgos suteikė puiki bravūriška aktorių Jeano Gabino, Pierre'o Fresnay, Marcelio Dalio ir Ericho von Stroheimo vaidyba.

Po *Marseljetės* (1938), nepavykusios dramos apie prancūzų revoliuciją, ir sumoderninto Zola *Žmogus gyvulys,* Renoiras pastatė ambicingiausią ir tuo
77 metu prieštaringiausią filmą *Žaidimo taisyklės* (1939). Grįždamas prie civilizacijos, „šokančios ant ugnikalnio“, temos, Renoiras pasirinko XVIII a. Ma-



rivaux ir Beaumarchais farsų struktūrą, nors filmuodamas šį daugiausia improvizuotą filmą, jis kankinamai blaškėsi tarp „troškimo paversti jį komedija ir drauge noro papasakoti tragišką istoriją. Šių polių traukos rezultatas ir yra štai toks filmas." Autobiografijoje *Mano gyvenimas ir mano filmai* (1974) Renoiras rašė: „Tai karinis filmas, tačiau jame nėra nė užuominų apie karą. Tačiau iš pažiūros nekalta istorija taikosi į pačius mūsų visuomenės pagrindus." Vaizduodamas, kaip klostosi viršutinių ir apatinių visuomenės sluoksnių žmonių gyvenimai, Renoiras siekė ne tik parodyti, kad „kiekvienas žaidimas turi taisykles. Jei pagal jas nežaidi, praloši", bet sykiu atskleisti tuometinės Prancūzijos sąstingį, prietarus ir nuosmukį.

Priverstas atsisakyti ketinimų kurti filmus „Technicolor" metodu, jis toliau tyrinėjo, kaip panaudoti ilgus kadrus ir objektyvo išryškintą kadro erdvės gelmę. Nuolat judančia kamera jis kūrė struktūrinę siužeto vienovę, nesustabdomoje laiko ir erdvės tėkmėje sugebėjo išlaikyti dramatizmą. Nors *Žai-*

dimo taisyklės – sąmoningas ir elegantiškas filmas, bet smelkte persmelktas pesimizmo, ryškiausiai įkūnyto garsiame triušių medžioklės epizode, kuriame Renoiras pasitelkia šiaip jau retai jo naudojamą montažo priemonę, taip sustiprindamas epizodo šiurpumą ir metaforiškumą. Nors platintojams pareikalavus iškirpta 13 filmo minučių, po premjeros vos nekilo maištas, ir net išmetus dar 20 minučių, filmo išgelbėti nepavyko – jį uždraudė cenzūra. Kaip vėliau Renoiras rašė, filmo likimą lėmė visuomenė, suvokusi savo vaidmenį Prancūzijos irimo procese. „Žmonės, kurie žudo, ne itin pageidauja daryti tai liudininko akivaizdoje."

1941 m. Renoiras išvyko iš Europos ir per kitą dešimtmetį tepastatė du išskirtinesnius filmus: *Pietietį* (1945), amerikietiškos smėlingų rajonų žemdirbystės studiją poetinio realizmo stiliumi, ir *Upę* (1951) – tai pirma spalvota jo juosta, filmuota Indijoje. Namo grįžo susižavėjęs teatrališkumu, kuris įkvėpė *Auksinę karietą* (1952), *French CanCan* (1954) ir *Eleną ir vyrus* (1956), tačiau toliau jo veikla klostėsi nesklandžiai. Per 46 darbo metus Renoiras išliko nepriklausomas, savitos pasaulėjautos režisierius, niekuomet nesiliovė garbinęs eksperimentų, kurie ir padėjo jam sukurti stilių, smarkiai įtakojusį, be kitų, Orsoną Wellesą, neorealistus ir prancūzų Naujosios bangos *autorius.*

Italų kiną garsas pasiekė jau beveik nusigalavusį nuo krizės, į kurią jį įstūmė vokiečių ir amerikiečių nebylioji produkcija. 1925 m. Italijoje tepastatyta 15 pilnametražių. Būtent tai paskatino Stefano Pittalugą (1987–1931) sujungti pagrindines Italijos studijas – „Italia", „Cines" ir „Palatina" į Stefano Pittalugos akcinę bendrovę, ir šitaip sukurti nacionalinę kino sistemą, pagrįstą Holivudo modeliu. Šiai bendrovei Mussolini 1927 m. suteikė išimtines teises platinti Švietimo kinematografijos sąjungos (L'Unione Cinematografica Educativa, LUCE) filmus – tai buvo valstybinė kino kronikos ir dokumentinių filmų tarnyba, kurią jis pats buvo įkūręs 1924 m., – kad galėtų panaudoti, pasak jo, „svarbiausio amžiaus ginklo" galią. Tačiau 1931 m. mirus Pittalugai, Italijos kinui vėl iškilo pavojus būti nuplautam vis didėjančios importo bangos.

Pittaluga įtikino Mussolini, kad nacionalinė kino pramonė naudinga ir ekonominiu, ir kultūriniu požiūriu, tad šis ėmė pertvarkinėti jos struktūrą. Pirmasis žingsnis – 1934 m. sukurta Nacionalinė kino pramonės bendrovė (Ente Nazionale Industrie Cinematografice, ENIC); ši bendrovė turėjo kontroliuoti filmų platinimą ir rodymą visoje šalyje. Kitais metais Mussolini nustatė Holivudo filmų kvotas, o gamybai Italijoje sustiprinti išleido potvarkį netoli Romos pastatyti erdvius „Cinecittà" – kino miestelio – paviljonus.



78 Carmine Gallone *Scipionas Afrikietis* (1937). Tokiuose propagandiniuose filmuose kaip šis naudojamasi italų sugebėjimais kurti „kardo ir sandalų" reginius ir, šlovinant praeities herojinius žygius, siekiama kelti nacionalinį orumą.

1935 m. Mussolini įkūrė antrąją pasaulyje kino mokyklą – Eksperimentinį centrą (Centro Sperimentale). Direktorius Luigi Chiarini ir jo pavaduotojas Umberto Barbaro turėjo valią gana laisvai rinktis mokymo metodus, ir šis centras netrukus galėjo didžiuotis tokiais auklėtiniais kaip Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Pietro Germi, Giuseppe de Santis ir Michelangelo Antonioni.

Už subsidijas ir skatinimą Mussolini buvo atlyginta nepaprastai populiariu komerciniu kinu, kuris siužeto dėstymu ir rafinuota stilistika rungėsi su Holivudu. Kadangi griežta cenzūra draudė eksperimentus ir rimtas temas, tad buvo kuriama tik gausybė pramoginių filmų – žavingosios „baltojo telefono" melodramos, „konservuotos" operos ir papročių komedijos. Sunku laikyti kinematografo laimėjimais ir tiksliai pažodines, prašmatnias literatū-

ros kūrinių ekranizacijas – taip buvo priperėta gausybė panašių į *Pistoleto šūvį* (Renato Castellani, 1942) ir *Jokūbą idealistą* (Alberto Lattuada, 1943). Atviros propagandos stengtasi vengti. Ji vos įžvelgiama istoriniuose regi-
78 niuose *1860* (Alessandro Blasetti, 1934) ir *Scipionas Afrikietis* (Carmine Gallone, 1937), Francesco de Robertis bei Roberto Rossellini (be kitų, ir *Baltame laive,* 1942) literatūriniuose dokumentiniuose, subtiliai dozuojama net ir tokiuose sąmoningai fašizmui pagarbinti skirtuose filmuose kaip Giovacchino Forzano *Juodi marškiniai* (1933) bei Blasetti *Senasis sargybinis* (1934).

Geriausių Italijos režisierių Blasetti (*Saulė,* 1929, ir *Motina žemė,* 1931) bei Mario Caserini (*Geležinkelis,* 1929, išleistas 1931, bei *Figaro ir jo didžioji diena,* 1931) darbai retai kada buvo giriami, o ignoruoti jie vien todėl, kad kūrė Mussolini režimo laikotarpiu. Dar didesnis pažeminimas laukė tų režisierių, kurie nusprendė toliau dirbti Trečiajame reiche. Nacistinės Vokietijos kinas maža tedavė meniškai vertingų dalykų, bet nereiktų manyti, kad visuose vokiečių filmuose buvo aistringai garbinamas nacionalsocializmas ar kurstoma rasinė neapykanta. Vokiečių kinas – kaip ir italų – buvo įsišaknijęs pramoginėje dirvoje, o iš 1250-ies ar panašiai tiek filmų, pastatytų tuo laikotarpiu, daug mažiau nei ketvirtyje buvo atviros propagandos.

Josefas Goebbelsas, Hitlerio propagandos ir visuomenės švietimo ministras, iki 1942 m. nesiėmė nacionalizuoti vokiečių kino, tačiau įvedė šioje srityje griežtą tvarką. 1933 m. Jis įkūrė Reicho filmų rūmus (Reichsfilmkammer), o šie ne tik išleido Reicho kino įstatymą (Reichlichtspielgesetz, 1934), kuriuo uždraudė žydams prisidėti kuriant vokiečių kiną, bet ir apšaukė tokius filmus kaip Pabsto *Vakarų frontas, 1918* ir *Tragedija šachtoje* degeneratų kūriniais. Įdomu, kad Pabstas 1939 m. grįžo į Vokietiją ir per karą kūrė epinius istorinius filmus, tačiau vėliau statė tik tokius tulžingas antinacistines juostas kaip *Paskutinis aktas* (1955).

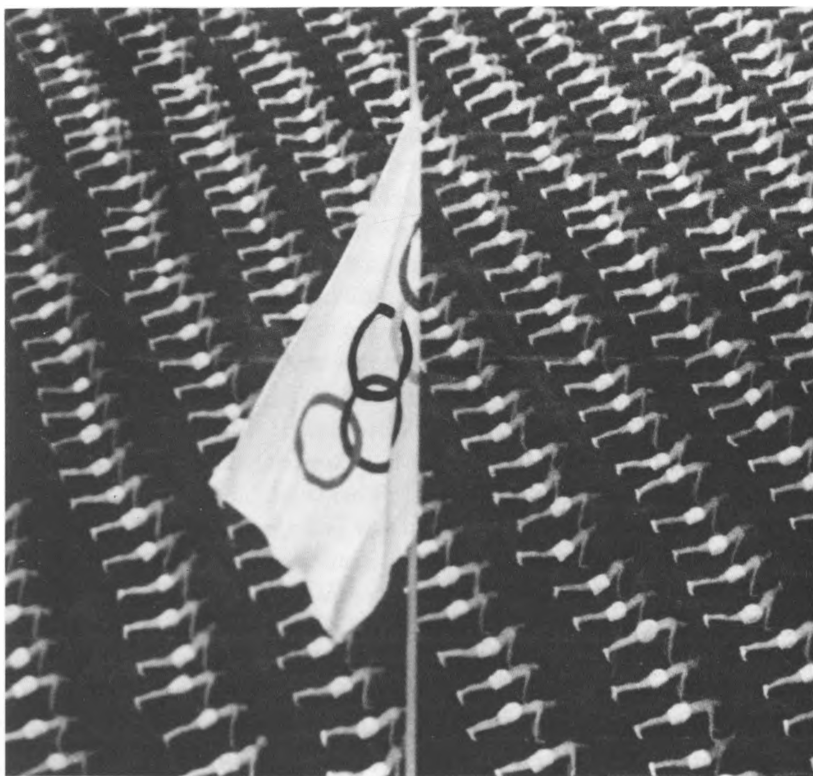
Fritzas Langas buvo dar vienas nebyliojo kino režisierius, pelnęs degenerato etiketę už savo 1931m. filmą *Žudikas* – nerimo persunktą blogio, korupcijos ir nykimo studiją, kurioje ypatingai panaudotas paralelinis montažas, asinchroniškas garsas, tyla, prasmingas tampa net pats žvaigždės Peterio Lorre – vaikų žudiko – dalyvavimas šiame filme. 1935 m. atvykęs į Holivudą, Langas per kitą amžiaus ketvirtį pastatė dvidešimt tris filmus, tačiau vokiškojo laikotarpio užmojį ir įkvėpimą atgavo tik filmuose *Juodasis įniršis* (1936), *Gyveni tik kartą* (1937) ir *Žmogiškoji aistra* (1954).

Nesunku suprasti, kodėl nacių kine liko tik vidutinybės – dauguma garsių Veimaro filmų kūrėjų sėdėjo kalėjimuose, o kiti buvo išvykę pagal Paru-

fameto sutartį. Paskui Langą iš Vokietijos galiausiai pavyko išvažiuoti Robertui Wiene, Billy Wilderiui, Robertui Siodmakui, Richardui Oswaldui, Douglasui Sirkui, Curtisui Bernhardtui, Anatole'iui Litvakui, Maxui Ophülsui, Pauliui Czinneriui, Lotte Reininger ir Leontine Sagan. Dauguma pasilikusių – Werneris Hochbaumas (*Amžinoji kaukė,* 1935), Willi Forstas (*Maskaradas,* 1934), Helmutas Käutneris (*Minorinis romanas,* 1943) ir Luisas Trenkeris (*Karvedžiai,* 1937) buvo patikimi, tačiau amatininkai be vaizduotės. Išgarsėjęs daugiausia lengvo turinio komedijomis, Herbertas Selpinas irgi nepasižymėjo vaizduote, tačiau jam visada pavykdavo praskiesti ideologinį turinį – kol galiausiai per *Titaniko* filmavimą 1943 m. Goebbelsas jį nužudė. Ne vienas aktorius irgi pasirinko emigraciją – be kitų, Peteris Lorre, Conradas Veidtas, Fritzas Kortneris, Albertas Bassermanas, Oscaras Homolka ir Antonas Walbrookas, prodiuseris Erichas Pommeris, operatorius Eugene'as Schüfftanas bei kompozitorius Franzas Waxmanas.

Prie vokiečių kino smukimo smarkiai prisidėjo ir Goebbelso silpnybė trivialiam eskapizmui, prabangiems rekvizitams ir patrauklioms žvaigždėms. Buvo kuriamos operetės, tęsiančios ankstyvųjų garso filmų tradicijas, pavyzdžiui, *Kongreso šokiai* (Erikas Charrellis, 1931); muzikinės komedijos, kaip antai *Amfitrionas* (Reinholdas Schünzelis, 1935); fantazijos, kaip kad Josefo von Baky *Barono Miunhauzeno nuotykiai* (1943), bei detektyviniai trileriai ir romantinės melodramos. Partijos linija, žinoma, buvo daug akivaizdesnė kino kronikoje ir *Stattsaufragsfilme* – istoriniuose epuose, tarkim, *Bismarkas* (Wolfgangas Liebeneineris, 1940) ar *Fridrichas Didysis* (Veitas Harlanas, 1942), taip pat ir naciams pašlovinti skirtuose *S. A. Mannas Brandtas* (Franzas Seitzas, 1933) bei *Jaunasis hitlerininkas Quexas* (Hansas Steinhoffas, 1933). Iškalbingiausi ir galingiausi to laikotarpio propagandos pavyzdžiai buvo neabejotinai Leni Riefenstahl *Valios triumfas* (1935) ir *Olimpija* (1938). 79

Riefenstahl (g. 1902) išgarsėjo filmais kalnų tema, ir Hitleris pats išrinko ją įamžinti 1934 m. partijos suvažiavimą Niurnberge: šiam darbui režisierei buvo paskirta daugiau nei 120 žmonių grupė su 30 kamerų, neribojamos išlaidos ir garantuotas bendradarbiavimas su nacių viršūnėle. Filmavimui įrengti keltuvai ir platformos, užvažiavimo tilteliai ir takai, kad kameros nepraleistų nė detalės šio Alberto Speero sukomponuoto reginio. Po aštuonis mėnesius trukusio montažo *Valios triumfe* buvo supinta miesto architektūra, mitingų ir Kongreso rūmų vaizdai bei milžiniški iš žmonių figūrų sukomponuoti geometriniai raštai, turėję perteikti nacizmo galią ir visuotinumą, o gudriai parinktu rakursu nufilmuoti stambūs planai dar pabrėžė mesianistinį fiurerio statusą.



Novatoriškai naudojantis teleobjektyvą ir sulėtintą judesį, aštuoniolika
79 mėnesių montuotas filmas *Olimpija* – tai 1936 m. Berlyno olimpinių žaidy-
nių apžvalga, kuria sumenkinama asmenybė ir iškeliamas fizinis žmogus –
pagrindinis nacizmo principas. Riefenstahl filmai gerokai skiriasi nuo prastų
karo metų propagandinių juostų. Pavyduoliai sako, kad ji savo filmais tevyk-
dė politinius įsipareigojimus, nors Riefenstahl pati visada teigė, kad tėra re-
žisierė, kad jos sritis – kurti meną.

4-ajame dešimtmetyje Stalino reikalavimai kurti socialistinį realizmą sovietinius filmų kūrėjus irgi įstūmė į keblią formos ir turinio dilemą. Šių dogmų įvedimas sutapo su garso atsiradimu, taigi galimybės eksperimentuoti smarkiai sumažėjo, nors dauguma iškiliausių nebyliosios eros kūrėjų perėjo prie garsinio filmo su brandžiais darbais: Kulešovas pastatė *Didįjį ramintoją* (1933); Vertovas filme *Donbaso simfonija* – dalį *Entuziazmas* (1931) ir *Tris dainas apie Leniną* (1933); Pudovkinas – *Paprastą atvejį* (1931) ir *Dezertyrą* (1933); Dovženka – *Ivaną* (1932).



79 Gimnastų paradas iš Leni Riefenstahl *Olimpijos* (1938). Per 16 varžybų dienų Riefenstahl operatoriai nufilmavo beveik 400 000 metrų juostos. Pabaigtas filmas (padalytas į dvi dalis – „Tautų festivalis" ir „Grožio festivalis") buvo per 5000 metrų ilgio ir truko 205 min.

Dauguma sovietinių kino teatrų nebuvo pritaikyti garsiniam filmui iki 1938 m., be to, daugiau nei trečdalis kasmetinės produkcijos buvo uždraudžiama arba sulaikoma Kremliaus. Kaip ir kitose totalitarinėse valstybėse, buvo skatinami eskapistiniai (*Linksmieji vyrukai,* Grigorijus Aleksandrovas, 1934) ir istoriniai filmai (*Petras I,* I ir II dalys, Vladimiras Petrovas, 1937–1939). Be to, pastatyta daugybė filmų, į padanges keliančių iš piršto laužtus partijos didvyrius, – *Čiapajevas* (broliai Vasiljevai, 1934), *Ščiorsas* (Aleksandras Dovženka, 1939), *Mes iš Kronštato* (Jefimas Dziganas, 1936) bei *Baltijos deputatas* (Aleksandras Zarchi ir Josifas Cheificas, 1939); taip pat ir apie tikrus asmenis – Michailo Romo *Leninas Spalyje* (1937) bei *Leninas 1918 m.* (1939). Buvo skatinami ir vyriausybės politiką palaikantys filmai, tokie kaip Fridricho Ermlerio *Valstiečiai* (1932) bei *Didysis pilietis* (1934), bandantys pateisinti kolektyvizaciją ir valymus.

Iki 1938 m., kol nebuvo reabilituotas Eizenšteinas, maža teužderėjo tikrai vertingų filmų. Išsiskyrė vien šmaikšti Kozincevo ir Traubergo vadina-

moji Maksimo trilogija: *Maksimo jaunystė* (1935), *Maksimo sugrįžimas* (1937) ir *Vyborgo pusė* (1939) – neįprastos struktūros, iš veržlių epizodų sukomponuotas filmas, bei Marko Donskojaus trijų dalių ekranizacija pagal Gorkio autobiografinį romaną *Vaikystė* (1938), *Paauglystė* (1939) ir *Mano universitetai* (1940), pagarsėjusį humoru, humaniškumu ir istorine autentika.

Nuo 1930 m. Eizenšteinas buvo išvykęs į Holivudą, studijavo garso techniką ir „Paramount" studijai pateikė daugelio filmų literatūrinius scenarijus, be kitų, *Stiklo namus*, *Zuterio auksą* ir *Amerikoniškąją tragediją.* Tačiau kai iš šių projektų nieko neišėjo, paklausęs Chaplino patarimo, prisidėjo prie Uptono Sinclairio, tuo metu dirbusio prie *Que viva Mexico!* – plataus užmojo Meksikos revoliucinės dvasios studijos. Po nesutarimų su Sinclairiu, jau bebaigiant ši filmą, Eizenšteinas 1932 m. sugrįžo namo dėstyti kinematografijos institute (VGIK). Šešerius metus Borisas Šumiackis, asmeninio priešiškumo skatinamas, Eizenšteinui teskyrė žeminančius darbus ir neleido imtis tokių godojamų planų kaip Maskvos istorija, Puškino ir Taičio valstybės veikėjo Toussaint'o L'Ouverture biografijos. Pagaliau jis gavo statyti *Bežino lankas*, bet tuomet sunki liga, Šumiackio užsispyrimas ir dramatiški pokyčiai valdžios politikoje 1937 m. privertė Eizenšteiną atsisakyti bebaigiamo darbo.

Pasmerkęs savo poziciją straipsnyje „*Bežino lankų* klaidos" Eizenšteinas kiek pataisė partijos biurokratų nuomonę apie save, ir po Šumiackio sušaudymo 1938 m. pradžioje jam buvo paskirta garbinga užduotis – statyti *Aleksandrą Nevskį.* Pirmasis garsinis Eizenšteino filmas – tiesmukas antinacistinis traktatas – formaliai buvo sumanytas kaip opera, o Sergejaus Prokofjevo parašyta muzika vienur papildė vaizdą, kitur sudarė jam kontrastą. Filmas kruopščiai sukomponuotas, jame tiksliai ir simboliškai naudojama šviesa, masė ir erdvė, o pasakojama jame apie XIII a. Novgorodo valdytoją, atlaikiusį vokiečių riterių puolimą. Ledo mūšio staigios panoramos bei klaidžiojantis kameros žvilgsnis leidžia žiūrovui pasijusti veiksmo centre; šis epizodas – vienas didžiausių režisieriaus laimėjimų.

Po to, kai Eizenšteinui neleido statyti trilogijos apie gyvenimą Vidurio Azijos dykumoje, filmo apie Ispaniją, Raudonosios Armijos istorijos, 1939 m. jis grįžo į teatrą. Didžiajame teatre statydamas Wagnerio *Valkirijas*, vis labiau ėmė žavėtis sinestezija – tam tikru jutiminiu domino (garso ir vaizdo sinte-
80 zės) efektu, turėjusiu įtakos jo paskutiniams filmams *Ivanas Rūstusis, I serija* (1944) ir *II serija* (1946).

Ivanas Rūstusis iš pradžių buvo suplanuotas kaip trilogija, pora metų vyko parengiamieji darbai, o filmuota griežtai pagal veiksmo išklotinę, kuri buvo ir vienintelis įkvėpimo šaltinis Prokofjevo muzikai. Vėliau Eizenšteinas rašė,



80 Lenkijos karaliaus Žygimanto sosto menė Sergejaus Eizenšteino filme *Ivanas Rūstusis* (1944). Svarbiausia šiame filme buvo ne montažas, o El Greco įkvėptos I. Špinelio dekoracijos ir Andrejaus Moskvino apšvietimas.

jog „tokiai didingai temai reikėjo ir grandiozinio sprendimo“, tad jis teikė pirmenybę kadro režisūrai, o ne montažui, daug dėmesio skyrė mizanscenoms; grafiškai raiškia vaidyba prie to prisidėjo ir aktoriai, pirmiausia Nikolajus Čerkasovas. I serijai, kurioje buvo ir spalvotas epizodas, nufilmuotas ant „Agfacolor“ juostos, konfiskuotos iš vokiečių kariuomenės, trūko tempo, ji buvo pernelyg iliustratyvi, bet filmas vis tiek apdovanotas Stalino premija. Tačiau II serija dėl užuominų apie kruviną tironiją buvo apkaltinta istorijos iškraipymu, o keturios pabaigtos III serijos ritės buvo sunaikintos. *Ivanas Rūstusis* atskleidė, kad filme, neišardant estetinės vienovės, galima panaudoti kitų menų elementus. Tai buvo drąsus eksperimentas ir vienas geriausių filmų, pastatytų socialistinio realizmo suvaržymų laikais. Eizenšteinas mirė, vis dar vildamasis, kad įtikins padaryti filme priimtinus pakeitimus.

Daugelyje kitų Rytų Europos šalių garsas suteikė nacionalinei kino pramonei galimybę susivienyti prieš Holivudo hegemoniją. Čekų kino pramonės, apsaugotos kvotų sistemos ir importo mokesčių, produkcija šoktelėjo

nuo septyneto pilnametražių 1930 m. iki daugiau nei keturiasdešimties, iki kol ją nusavino naciai. Čekų kinas, davęs *Ekstazę* (Gustavas Machaty, 1933), skandalingiausiai tais laikais pagarsėjusį filmą dėl jame pasirodžiusios nuogos Hedy Kiesler (vėliau Lamarr), taip pat išsiskyrė eksperimentine animacija. Turėjo čekai ir įvairiapusių režisierių: Karelą Lamačą, Martiną Fričą ir Otakarą Vávrą, o Barandovo studijos galėjo rungtis su bet kuriomis kitomis Europoje.

Lenkijoje pirmoji studija atsirado tik 1920 m. Neatsiejamas socialinės paskirties filmų bruožas buvo tikroviškumas, jie ir filmuojami buvo natūroje. Tokius filmus statė Aleksandras Fordas, Wanda Jakubowska, Josefas Lejtesas, Jerzy Bossakas ir kiti Meninio filmo bičiulių draugijos (START) nariai. Jų stilius smarkiai įtakojo 6-ojo dešimtmečio lenkų kiną. Nors Vengrija turėjo anksčiausiai (besibaigiant 1919 m.) nacionalizuotą kino pramonę, šios šalies įnašą į kiną ribojo griežta cenzūra, varžiusi teorinius Bélos Balázso raštus, fotografo László Moholy-Nagy šviesos ir erdvės eksperimentus bei George Hoelleringo dokumentinius filmus. Reikia paminėti ir Vasilį Gendovą bei Borisą Gražovą, kurių literatūrinių scenarijų pagrindu pastatyta dauguma iš dvidešimt penkių 1915–1950 m. Bulgarijoje sukurtų filmų.

Iš Azijos šalių Indija, kurioje kalbama penkiolika pagrindinių kalbų ir įvairiom tarmėm, garsi savita muzikine sistema, buvo gera terpė, padėjusi nacionaliniam kinui atsispirti užsienio konkurencijai. Eskapistinės muzikinės melodramos (dainos ir šokiai jose neatsiejami nuo siužeto) sudarė didumą tiek Indijos kino hindi kalba, tiek vietinių centrų produkcijos, nors daugelis bengalų režisierių, kaip antai Debaki Bose (*Chandidas*, 1932) ir P. D. Barua (*Devdas*, 1935), linko į socialinį realizmą. Nors ir Kinijai būdinga tokia pati kalbinė įvairovė, pastarosios šalies režisieriams nepavyko taip sklandžiai pereiti į garso erą. Vis dėlto stiprėjant vidiniam ir išoriniam spaudimui ir šis kinas greitai parodė socialinį bei politinį sąmoningumą tokiuose filmuose kaip *Veržli srovė* (Cheng Bu-kao, 1932) ir 1934 m. pastatytuose *Deivė* (Wu Yonggang), *Didysis kelias* (Sun Yu) bei *Žvejo daina* (Tsai Chu-shen). Tačiau per 1937 m. invaziją studijos pakliuvo į japonų rankas, ir kol nepasibaigė pilietinis karas (1949), kinai taip ir nepradėjo gvildenti tikrai nacionalinių temų.

4-ajame dešimtmetyje japonų kinas išlaikė pusiausvyrą bei kandumą ir maža teatspindėjo vis akivaizdžiau kylantį šalies militarizmą. Kai kuriuose socialistinės pakraipos filmuose, įkvėptuose Daisukės Ito, net imtasi atvirai kritikuoti vyriausybę. Be smurtinių Ito *jidai-geki* (istorinių filmų) – vienas iš jų *Žmones raižantis, arklius perduriantis kardas* (1930), – dauguma socialisti-

nės pakraipos filmų buvo *shomin-geki* (smulkiaburžuazinė drama) – tai Teinosukės Kinugasos *Prieš auštant* (1932), Hienosukės Gosho *Visa, kas gyva* (1936) bei Tomu Uchidos *Nuogas miestas* (1937). Tačiau 1937 m. Propagandos ministerijai įvedus griežtą cenzūrą, tokie filmai buvo uždrausti, ir vienas šios krypties režisierių, Sadao Yamanaka (*Žmonija ir popieriniai balionai*, 1937), pasiųstas į mirtį kinų kare.

Japonų kine garsas atsirado 1931 m., įžiebdamas ne vieną verslo karą, o baigėsi šie karai trijų (vėliau penkių) *zaibatsu,* arba gamybinių kompanijų, įkūrimu, – išskyrus režisieriaus priežiūros tradiciją, šios kompanijos perėmė visą didžiųjų Holivudo studijų modelį. Tai sutapo su svarbių smulkesnių *gendai-geki* (šiuolaikinės dramos) žanrų atsiradimu: *hoho-mono* (motinos filmas), *nansensu* (nesąmonių komedija) ir *sarariman* (samdinio filmas). O išskirtiniausias to laikotarpio pokytis buvo augantis kino kūrėjų noras eksperimentuoti su vakarietiška dramaturgija bei Japonijos poetinėmis tradicijomis ar vaizduojamojo meno stiliais. Nors japonai taikė veiksmo vienumą išlaikančio montažo principą, jiems labai patiko laužyti 180° ašį. Taip pat jie ėmė daugiau filmuoti natūroje, naudotis artėjančio veiksmo priemone, laisvai judančia kamera, plačiakampiu objektyvu ir kadro gelme. Šią techniką ypač išplėtojo du režisieriai – Kenji Mizoguchi (1898–1956) ir Yasujiro Ozu (1903–1963), jos pagrindu sukūrę savo labai savitus stilius.

Mizoguchi, per 34 metus pastatęs 90 pilnametražių, pradėjo tapybiškais trileriais ir literatūrinėmis ekranizacijomis, tačiau geriausi jo filmai buvo apie senųjų tradicijų ir modernaus gyvenimo būdo konfliktą bei moters vaidmenį visuomenėje. Nors Mizoguchi dažnai statė ir *gendai-geki* (šiuolaikinę dramą), jo 1936 m. filmai *Naniva elegija* ir *Giono seserys* vyksta šiuolaikinėje 81
aplinkoje ir kiekviename vis labiau ryškėja polinkis į kompozicijos gelmę, filmavimą statiška kamera, ilgus kadrus. Dar ilgai garso eroje Mizoguchi, siekdamas vidinį jausmą išreikšti vaizdu, tobulino rakursus, mizanscenas, metaforoms kurti naudojo judančią kamerą.

Nors Ozu paveikė gigantiški italų reginiai, Griffithas ir Lubitschas, jis vis tiek pradėjo nuo *nansensu*, kol pasirinko *shomin-geki* (*Akimirkos susižavėjimas*, 1933, ir *Plūduriuojančių žolių pasakojimas*, 1934) bei smulkesnes šio žanro atšakas *haha-mono* (*Vienturtis sūnus*, 1936) ir *sarariman* (*Gimiau, bet...*, 1932). Beveik minimalistinio stiliaus Ozu filmai apie žemesniosios vidurinės klasės papročius, šeimos santykius išsiskyrė savita veiksmo ir laiko logika. Dažnai metaforiškai išsklaidydamas pasakojamus įvykius, jis rėmėsi giliu psichologizmu bei stipriu veiksmą palaikančiu dialogu, o filmuodavo visada žemesniu nei akių lygis rakursu – ilgais kadrais, statiška kamera. Tačiau šie



81 Kenji Mizoguchi *Naniva elegija* (1936). Įstrižinių kompozicijų, kurias įtakojo *emakimono* (horizontalių ritinėlių tapyba), filmas skatino žiūrovą skverbtis į pasaulį už kadro. *Naniva elegijos* – pirmojo ryškiai feministinio Mizoguchi filmo – stilistika buvo lyginama su 4-ojo dešimtmečio Renoiro ir von Sternbergo kūriniais.

filmai tokie nuostabūs dėl to, kad išradingai panaudojama kadro ir už kadro esanti erdvė.

Ozu buvo išcentrinio kadravimo pradininkas – šis stilius naudojasi išcentrine veiksmo galia, kuri veda žiūrovo žvilgsnį prie kadro rėmo – taip skatinama vaizduotis, jog tikrasis pasaulis egzistuoja už kadro ribų. Kad to pasiektų, režisierius sumanė visiškai uždarą (apskritą) kino erdvę, aplinkui ją išdėsto alternatyvias veiksmo ašis, šitaip kiekvienoje scenoje sukuriami nauji erdviniai kontekstai. Nors tam prireikė kuo kruopščiausiai suderinti vaizdus ir vengti net paties elementariausio panoramavimo, šiuo būdu veiksmas visiškai integruojamas su natūra.

Už ekrano esanti erdvė kuriama „užuolaidos" ar „pagalvės" kadrais, kuriuos Ozu panaudodavo perėjimams iš vienos scenos į kitą. Čia nebūdavo žmonių, šios „tuščios scenos" – tai paprastai lėtai slenkantys miestų įžymybių vaizdai ar kokių mizanscenos daiktų natiurmortai – kitaip tariant, poetinės nukrypos, beveik neturėjusios reikšmės temai nei pasakojimui, bet skati-

nusios žiūrovą kontempliuoti už filmo pasaulio vykstančių įvykių esmę. Sujungdamas statišką kamerą su kontrapunktišku garsu, Ozu sukurdavo lygiagretaus veiksmo įspūdį. Vėlesniuose filmuose tikroviškumą sustiprindavo leisdamas savo veikėjams, įsitraukusiems į už kadro vykstančius dalykus, parodyti tą savo veiklą ir filmo erdvėj.

Atropomorfizmas, zen estetika ir maištas prieš Holivudo klasiką – visa tai buvo laikoma Ozu originalaus ir – kai kurių kritikų nuomone – „neracionalaus“ stiliaus šaltiniais. Nors ir labai savitas, Ozu iš emės buvo konservatyvus režisierius, vienas įtakingiausių japonų filmo kūrėjų, pasaulyje išgarsėjusių besibaigiant Antrajam pasauliniam karui.

Nuo Pirmojo pasaulinio karo laikotarpio, kai kino potencialas buvo taip menkai tenaudojamas, vyriausybių požiūris visame pasaulyje pasikeitė, jos ėmė suprasti propagandinę kino vertę, tad 1939–1945 m. panašių klaidų jau nebedaryta. Vis dėlto Europos šalių kino pramonės persitvarkė fiksuoti įvykius tik tada, kai 1940 m. baigėsi politinis konfliktų etapas ir prasidėjo tikras karas.

Didžiojoje Britanijoje gaminamų filmų skaičiaus sumažėjimas sutapo su ryškiu kokybės pagerėjimu. Pašto ministerijos dokumentinių filmų skyrius (GPO Film Unit) persikėlė į Informacijos ministeriją ir tapo Karališkosios karūnos filmų skyriumi (Crown Film Unit), dabar greta Richardo Massinghamo statomų dokumentinių apie socialines paslaugas buvo finansuojami ir filmai, kuriuos galima pavadinti autoriniais dokumentiniais, pavyzdžui, Harry Watto *Šios nakties taikinys* (1941), Charleso Frendo *San Demetrio, Londonas* (1943), Pato Jacksono *Vakarietiški požiūriai* (1944). Meistriškiausias šių pilnametražių atstovas buvo Humphrey Jennigsas (1907–1950), kritiko ir režisieriaus Lindsay Andersono laikytas „vieninteliu tikru poetu, kurį yra davusi Didžioji Britanija“. Išmoningai naudodamasis audiovizualinėmis priešpriešomis filmuose *Klausyk, Britanija!* (1941), *Tuomet jau šaudė* (1943) bei *Dienoraštis Timočiui* (1945), Jenningsas jautriai pagavo karo metų Britani- 82
jos dvasią.

Britų autoriniams dokumentiniams filmams toliau peno teikė tikrovė – ar juose būtų pasakojama apie tikrus susidūrimus – *Kur mes tarnaujame* (Noëlas Cowardas ir Davidas Leanas, 1942), *Mūsų laukiantis kelias* (Carolas Reedas, 1944) bei *Kelias į žvaigždes* (Anthony Asquithas, 1945), – ar apie namų frontą – *Ar gera buvo diena?* (Cavalcanti, 1942), *Dar vienas saviškių* (Thoroldas Dickinsonas, 1942), *Milijonai tokių kaip mes* (Frankas Launderis ir Sidney Gilliatas, 1943). Tačiau populiarūs buvo ir istorinės nostalgijos filmai, kaip antai *Pulkininko Blimpo gyvenimas ir mirtis* (Michaelas Powellas ir

Emericas Pressburgeris, 1943), *Laimingoji padermė* (Davidas Leanas, 1944) bei *Henrikas V* (Laurence'as Olivier, 1944).

Viši vyriausybės laikotarpiu atlaikęs nacių bandymus reorganizuoti, Prancūzijos kinas pagamino apie porą šimtų daugiausia eskapistinių filmų, be kitų, ir trilerių – *Gupi – raudonos rankos* (Jacques'as Beckeras, 1943), nostalgiškų filmų – *Mes, vaikai* (Louis Daquinas, 1940) bei daugybę miuziklų ir istorinių melodramų. Vis dėlto net ir statydamas tokio nekalto žanro kūrinius, Marcelis Carné sugebėjo sukurti įžūlias okupacijos alegorijas *Vakaro*
83 *svečiai* (1942) bei *Rojaus vaikai* (1945) – pastarasis yra veik romanui prilygstantis svarstymas apie gyvenimo ir meno, tikrovės ir iliuzijos ryšius. Tačiau ne kiekvienas netiesioginis okupacijos atvaizdavimas buvo taip lengvai suprantamas, o ypač kai autorius prabildavo fatališkojo poetinio realizmo kalba. Pavyzdžiui, už filmą *Varnas* (1941), istoriją apie apnuodytus laiškus, režisierius Henri Georges'as Clouzot ir garsus aktorius Pierre'as Fresnay buvo apkaltinti kolaboravimu su vokiečiais.

Karo metų sovietinis kinas laikėsi istoriniais epais kaip *Ivanas Rūstusis* bei socialistinio realizmo siužetais heroizmo tema. „Didysis Tėvynės karas" atgaivino 3-iojo dešimtmečio dokumentinių filmų dvasią: kompiliaciniai filmai, tarkim, *Diena naujajame pasaulyje* (1941), mėnesinis rinkinys *Kovos filmų albumas*, sudarytas iš naujos informacinės ir atkurtos istorinės medžiagos, bei Dovženkos ir Julijos Solncevos 1943 m. poetinis reportažas *Mūšis už Ukrainą* buvo vieni geriausių to meto sovietinio kino kūrinių.

Panašiai savo reputaciją išsaugojo ir įvairių Amerikos valstybinių ir karinių įstaigų finansuojami dokumentiniai filmai, ypač minėtinas Franko
84 Capros septynių dalių montažinis ciklas *Kodėl mes kovojame* (1942–1944), Stuarto Heislerio *Juodaodis kareivis* (1944) bei lakoniški pranešimai iš mū-



82 Humphrey Jenningsas *Dienoraštis Timočiui* (1945). Pastatytas pagal E. M. Forsterio scenarijų, šis sudėtingas darbas sujungė dokumentinį realizmą, humanistinį pasakojimą ir impresionistines metaforas; tai ties taikos slenksčiu esančios Didžiosios Britanijos portretas.



83 Jeanas Louis Barrault – pantomimos aktorius Debureau režisieriaus Marcelio Carné filme *Rojaus vaikai* (1945). Šį pagarbos ženklą teatrui ir nepalaužiamai Prancūzijos dvasiai statė dvejetą metų – naciai areštavo filmo kūrėjus, aktoriams reikėjo laikytis slaptumo, be to, rezistentai ir pats Carné buvo nusprendę parodyti šį epą tik laisvoje Prancūzijoje.

šių – *Reportažas iš Aleutų salų* (Johnas Hustonas, 1943), 1944 m. susukti *Midvėjaus mūšis* (Johnas Fordas) ir *Memfio gražuolė* (Williamas Wyleris).

Kol iškiliausi Holivudo režisieriai teisino karą ar pranešinėjo apie jį, žvaigždės atlikinėjo karinę tarnybą, kėlė dvasią fronte, dirbo Holivudo valgykloje, pardavinėjo karo obligacijas ar kūrė eskapistinius pramoginius filmus. Nors gamyba nukrito 40 proc., Antrojo pasaulinio karo metais Holivudas klestėte klestėjo. Visiškasis užimtumas reiškė, kad žmonės turėjo pinigų, o pramogų pramonei uždėjus mokesčius, lankytis kine pasidarė patriotiška, tad žiūrovų skaičius pakilo ligi 85 milijonų per savaitę.

Holivudas pradėjo karą su stačiokais triukšmadariais, ėmusiais vaizduoti priešus kaip nekompetetingus bailius. Tokio požiūrio buvo greitai atsisakyta, ir studijos ėmė gaminti rimtesnius filmus – *Sargyba prie Reino* (Hermanas Shumlinas) bei *Ugnies saugotojas* (George'as Cukoras, abu 1943) ir *Hitlerio gauja* (Johnas Farrow) bei *Gelbėjimo valtis* (Alfredas Hitchcockas, abu 1944). Vis dėlto Holivudui niekaip nepavyko pavaizduoti okupuotos Europos, ir net tokiuose filmuose kaip Renoiro *Tai mano žemė* bei Lango *Korikai irgi miršta* (abu 1943) autoriai nusikalto, supainioję drąsą su sentimentalumu. Karo metu subrendo koviniai filmai, iš tokių autentiškų mūšio siaubą atkuriančių filmų buvo *Bataanas* (Tay Garnett, 1943) bei *Gvadalkanalio dienoraštis* (Lewisas Seileris, 1944).

Iš visų kariaujančių valstybių Vokietija vienintelė griebėsi atviros agresyvios propagandos – štai prieš britus nukreiptas filmas *Ohmas Kriugeris* (Hansas Steinhoffas, 1941), prastos šlovės antisemitinis *Žydas Ziusas* (Veitas Harlanas) bei *Amžinasis žydas* (Fritzas Hippleris, abu 1940). Nebūdamas visai tikras dėl propagandos veiksmingumo, Goebbelsas toliau kliovėsi eskapizmu, nors tuo metu buvo sukurta ir nemaža įspūdingų montažinių filmų, iš jų Hipplerio *Kova Lenkijoje* (1940) bei *Pergalė Vakaruose* (1941).

Nuo 1937 m. japonų filmų kūrėjai buvo skatinami kelti į padanges tautos kovinę ištvermę, nors pirmieji Propagandos ministerijos užsakyti filmai, iš jų *Penki žvalgai* (Tomotaka Tasaka, 1938) bei *Pasakojimas apie tankistų vadą Nišidzumį* (Kimisaburo Yoshimura, 1940) aiškiai išsiskyrė pacifistiniu tonu. Po Perl Harboro sutriuškinimo įvesti griežti nurodymai, kuriais buvo siekama, jog tokie režisuoti dokumentiniai kaip *Stebėjimo bokšto savižudžių daliniai* (Tadashi Imai, 1942) neliktų vieninteliai karo propaguotojai. Tačiau dauguma režisierių mieliau tylėjo, nei nusileido tokiems reikalavimams. Pavyzdžiui, Ozu nuo 1937 m. per visą dešimtmetį tepastatė 2 filmus: *Toda šeimos broliai ir seserys* (1941) ir *Buvo kartą tėvas* (1942). Kiti, kaip Mizoguchi (*Pasaka apie vėlyvąsias chrizantemas,* 1939) bei Akira Kurosawa (g. 1910)



84 Franko Capros *Kodėl mes kovojame* (1942–1944). Neįtikėtina, tačiau šio sudėtingos kompozicijos 7 filmų ciklo, sulipdyto iš reportažų, ištraukų iš vaidybinių filmų, inscenizacijų, nuotraukų, žemėlapių ir animacinių Disney epizodų, autorius tuo metu neturėjo jokios dokumentinio filmo patirties.

(*Dziudo istorija*, 1943) pasirinko *jidai-geki* atšaką *Meiji-mono*, nors Mizoguchi vėliau buvo priverstas pastatyti karingesnį dviejų dalių *chambara* (kalavijų kovos filmą) *Gendren Chushingura* (1941–1942). Galiausiai priešiškumas pasiekė tikslą, o išteklių trūkumai apribojo visų trijų pagrindinių *zaibatsu* gamybą tik iki dviejų filmų per mėnesį, todėl net 1650 kino teatrų buvo uždaryta.

Italija, paskutinė Ašies narė, toliau pelnėsi iš valstybės intervencijų, ir vien per 1942 m. pastatė 119 filmų. Paskui pasirodė, kad tie metai buvo dar lemtingesni kylančiam sąjūdžiui – neorealizmui, turėjusiam didžiulę įtaką pasauliniam kinui.

Akistata su realybe. 1946–1959 m.

„Idealus filmas, – rašė svarbiausias neorealizmo teoretikas ir scenaristas Cesare Zavattini (1902–1989), – turėtų būti vieno žmogaus 90 minučių gyvenimo atkarpa, kurioje nieko nevyksta.“ 1942 m. jis ragino italus filmų kūrėjus atsisakyti žvaigždžių sistemos, kino paviljonų dirbtinumo bei siužeto gudrybių – o tai ir buvo fašizmo eros eskapizmo, reginių ir retorikos pagrindas, – ir visą dėmesį sutelkti į nūdienę tikrovę, į paprastus žmones, į jų kasdienį gyvenimą. Kitų metų pradžioje paskelbtame straipsnyje kritikas Umberto Barbaro pakartojo Zavattini postulatus ir pavadino šį naują požiūrį „neorealizmu“ – tuo patvirtindamas, kad jam pavyzdys buvo prancūzų poetinis realizmas.

Nors neorealizmo ryšiai su XIX a. verizmo srovės literatūra bei sovietiniu revoliuciniu realizmu akivaizdūs, pagrindinis šio sąjūdžio techninio, intelektualinio ir estetinio įkvėpimo šaltinis buvo tuometinis prancūzų kinas. Neorealizmas liko tvirtai įsišaknijęs jį pagimdžiusio istorinio konteksto skurde ir pesimizme, o gyvybingiausias šio stiliaus postūmis buvo jo atstovų troškimas pavaizduoti autoritarizmo ir karo socialines bei ekonomines pasekmes, sukilti prieš visus apribojimus, pora dešimtmečių varžiusius prasmingą kino raišką. Tad gana ironiška, jog daugelį neorealistų amato išmokė fašistinė kino pramonė, negana to, jau ir tuo tarpsniu kine buvo juntami kai kurie būdingi šio stiliaus elementai, ypač karo meto pusiau dokumentiniuose filmuose.

Manija (1942) tradiciškai laikomas neorealistinio kino prototipu, tačiau režisierius Luchino Visconti (1906–1976) sąmoningai paneigė savo įsipareigojimus Zavattini ir Barbaro manifestams, o neorealizmu pasinaudojo kaip stilistine priemone, tikusia perteikti melodramatiško James'o M. Caino trilerio *Paštininkas visada skambina dukart* žiaurumą ir psichologinį įtaigumą. *Žemė dreba* (1948) vėl liudijo, kaip savitai Visconti interpretuoja kino madą – nors filmas daugiausia improvizicija filmuojant natūroje, o neprofesionalūs aktoriai kalba savu sicilietišku dialektu, jame esama ir kruopščiai sukomponuotų mizanscenų, įspūdingo kameros judėjimo bei montažo sukurto rit-
85 mo. 1960 m. filme *Rokas ir jo broliai* jis vėl panaudojo tonuotą monochrominę juostą, o istorinėse dramose *Jausmai* (1954), *Dievų žlugimas* (1969) ir



85 Luchino Visconti *Roko ir jo brolių* (1960) filmavimo aikštelėje. Režisierius, padaręs įtaką Fassbinderiui, Bertolucci ir Scorsese, buvo vadinamas „pačiu itališkiausiu internacionalistu, pačiu teatrališkiausiu realistu bei pačiu aristokratiškiausiu marksistu.“

literatūros ekranizacijose *Leopardas* (1963), *Svetimas* (1967) bei *Mirtis Venecijoje* (1971) Visconti vis labiau gilinosi į spalvos ir dekoro raiškos galimybes, taip atskleisdamas savo dvigubą aistrą – teatrui ir operai. XV

Autentiškasis neorealizmas pradėjo rastis tik visai pasibaigus karui. Išvadavus Romą, režisieriai atsidūrė tiesiog gatvėje, nes Kino miestelis (Cinecittà) buvo sugriautas. Žaizdotas miestas tapo jų filmavimo aikštele, o jo gyventojai, dažniausiai parenkami pagal tipažų principą, – žvaigždėmis. Leisdami neprofesionalams improvizuoti, kinematografininkai laisvai statydavo kadrą, leido kamerai judėti nevaržomai, filmavo, kol būdavo šviesu, o dialogus kurdavo jau nufilmavę, taip pasiekdami dokumetiniams filmams būdingo spontaniškumo.

Roberto Rossellini *Roma, atviras miestas* (1945) pagrįstas tikrais įvykiais ir filmuotas natūroje, o negatyvinė juosta buvo suklijuota iš supirktų iš gatvės fotografų atkarpų. Tai pirma Rossellini karo trilogijos dalis – joje, pasak teoretikų, pasiekta dar artimesnio neorealizmui išorinio dokumentalumo nei

Manijoje. Nacių okupacijos patirtis atskleidžiama socialiai angažuotai, autentiškais vaizdais ir išradinga režisūra, bet pasakojimas melodramiškas, be to, neatsisakyta nei konceptualaus kadro komponavimo ar montažo, nei žvaigždžių (Anna Magnani ir Aldo Fabrizi). Filmą *Paisà* (1946) pagal Rossellini, Sergio Amidei ir Federico Fellini scenarijų sudaro šeši epizodai, atskleidžiantys Italijos nuotaikas išvadavimo metu. Šiame filme taipogi panaudoti estetiniai neorealizmo principai – tam, ką Jamesas Agee pavadino „esamojo laiko iliuzija", sukurti, – tačiau išsamiai charakterizuojami veikėjai liudijo, jog vis labiau nukrypstama nuo pagrindinių sąjūdžio postulatų.

Paskutinė Rossellini trilogijos dalis *Vokietija, nuliniai metai* (1947) patvirtino André Bazino teiginį, jog neorealizmas – ontologinė, o ne estetinė pozicija ir kad „formaliai taikant jo požymius, nebūtinai bus gauta visuma." Laikydamas šį filmą nesėkme, Rossellini (1906–1977) atsisakė neorealizmo, ir tokiuose filmuose kaip *Stebuklas* (1948) bei šešiuose pilno metražo filmuose, kuriuose vaidina Ingrid Bergman, susikūrė kitokį stilių – čia justi šių paradoksiškų metaforiškų pasakojimų režisieriaus atsiribojimas ir ironija; kaip ir Visconti savo tradiciškesnėse dramose, Rossellini ėmė plačiau naudotis ilgais kadrais, kintamojo židinio objektyvu. Karjeros pabaigoje režisierius dirbo italų ir prancūzų televizijoms, pastatė daugybę spalvotų televizijos dramų – kaip *Liudviko XIV iškilimas į valdžią* (1966), *Medici amžius* (1972), – žavinčių tikrovišku istorinio laikotarpio atkūrimu ir išmoninga režisūra.

Pats Zavattini rašė scenarijus vienam iškiliausių neorealizmo režisierių, moterų numylėtiniui Vittorio De Sicai (1901–1974), tačiau net ir šiuose filmuose nebuvo nuosekliai laikomasi pagrindinių teoretiko postulatų – jei išvis kada nors dienos šviesą išvydo toks idealus filmas. Galbūt arčiausia to buvo *Šuša* (1946) – spontaniškas fragmentiškas pasakojimas apie nekaltus vaikus, sugedusius fašistinėje Romoje, kuri paniekino tyrą optimizmą, – tačiau
86 daugiau dėmesio susilaukė kitas bendras šių autorių darbas – *Dviračių vagys* (1948). Šiuolaikinio miesto gyvenimo parabolė atskleidžia tai, kaip paprasti žmonės priima galingiausias visuomenės jėgas, nenumaldomai formuojančias pokario Italiją, tad filmui buvo parinkta „gyvenimo srauto" struktūra, apimanti skirtingų nuotaikų epizodus, kuriuose tėvas (Lamberto Maggiorani) ir sūnus (Enzo Staiola) vis ieško pavogtojo dviračio, galinčio išmaitinti šeimą. Veidai stambiu planu bei su ironija pateikiamos kruopščiai sukomponuotos simboliškos mizanscenos sukuria įtaigaus poetinio grynumo įspūdį, tačiau apsaugoti pagrindinę siužeto liniją nuo melodramiško sentimentalumo nepavyko. Panašūs kaltinimai kliuvo ir *Umberto D.* (1952), veik čapliniškos dvasios pasakojimui apie senatvę, ir nors De Sica vėliau pastatė dar



86 Vittorio De Sicos *Dviračių vagys* (1948). Davidas O. Selznickas vargetos Antonijo vaidmeniui siūlė Cary Grantą, tačiau De Sica pasirinko fabriko darbininką Lamberto Maggiorani, o jo sūnaus vaidmeniui – Enzo Staiolą.

du aiškai neorealistinius filmus *Stogas* (1957) bei *Čiočara* (1960), būtent *Umberto D.* laikomas paskutiniu svarbiu šio sąjūdžio filmu. Tik nuostabusis *Finci-Kontini sodas* (1971) išsiskira iš paskutinių De Sicos filmų – romantiškų melodramų, kaip antai *Vakar, šiandien ir rytoj* (1963) bei *Itališkos vestuvės* (1964).

Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Renato Castellani, Luciano Emmeris, Carlo Lizzani ir Pietro Germi – visi svariai prisidėjo prie neorealizmo kanono, kol Giuseppe De Santiso filmas *Kartūs ryžiai* (1948), – agrarinio realizmo, sensacingo erotizmo bei žvaigždžių blizgesio kokteilis, paskelbė sugrįžimą prie atviriau komercinės sėkmės siekiančio kino. Nors neorealizmas patiko tarptautinei auditorijai, namie kritikų ir žiūrovų jis buvo vertinamas nevienodai, jo žvaigždė jau leidosi tuo metu, kai 1949 m. buvo paskelbtas protekcionistinis Andreotti vyriausybės įstatymas, siekęs užkirsti kelią filmams, neatitikusiems „svarbiausių Italijos interesų", ir tokiems sustabdęs valstybines subsidijas bei eksporto licencijas. Vis formalesniam, psichologiškesniam ir stereotipais apsivėlusiam neorealistiniam kinui pakenkė ir atsigaunanti ekonomika – buvo pakirstos ideologinės šaknys, išdžiūvo temų šaltiniai, o drauge atsirado pinigų studijų sistemos gamybai atgaivinti.

Nors ir trumpai gyvavęs, neorealizmas ilgam paveikė ne tik Italijos kiną (čia šis palikimas tebejaučiamas – jis įkvepia, juo piktinamasi), bet turėjo įtakos ir prancūzų Naujajai bangai (žr. 7 sk.), taip pat ir kitoms susiformavu-
87 sioms bei besikuriančioms nacionalinėms kino pramonėms. Nenuostabu, kad daugiausia iš šios stilistikos pasipelnė Holivudas – kino kūrėjai pripažino, kad tai gera raiškos priemonė nusivylusios tautos rūpesčiams atskleisti, o studijų galvos sumojo, jog drauge tai ir būdas sumažinti gamybos išlaidas, sykiu garantuojant aukštos kokybės pramogą.

Maža kas galėjo tikėtis, kad tuoj po karo „blizgučių mieste" teks taip šykštėti. Komerciniu požiūriu 1946 m. buvo sėkmingiausi Holivudo istorijoje: kas savaitę kine apsilankydavo šimtas milijonų amerikiečių ir per metus buvo surinkta 1,7 bilijono JAV dolerių. Be to, neregėtai išpopuliarėjo anksčiau lankomiausių filmų sąrašo gale buvę karo draskomų Europos šalių bei pietryčių Azijos šalių filmai. Vos po kelių mėnesių Holivudą jau ištiko krizė, kurią sukėlė sutapę įvairūs ekonominiai ir politiniai veiksniai, anksčiau neišryškėję tik dėl nesibaigusio karo.

Bene trisdešimtį metų Amerikoje lankymasis kine buvo populiarus būdas leisti laisvalaikį. Tačiau pasibaigus karui emocinė kino įtaka susilpnėjo, be to, miestų gyventojai ėmė sklisti į užmiesčius, toliau nuo centro ir aplinkinių kino teatrų. Darėsi vis aiškiau, kad dabar dėl vartotojo dolerių kinui jau ten-



87 Luiso Berlangos *Sveiki atvykę, ponas Marshallai* (1952). Pastatyta pagal Berlangos ir Juano Antonio Bardemo scenarijų, ši neorealistinė komedija apie skurdaus Kastilijos miesto gyventojus, bandžiusius išpešti naudos iš Marshallo plano įgaliotinių, buvo vienas sėkmingiausių Franco eros filmų.

ka konkuruoti su kitomis pramogomis. Sykiu su sklindančia auditorija kilo ir gamybos išlaidos, – jas išpūtė visuotinė infliacija bei 25 proc. atlyginimo priedas, numalšinęs 1945 m. kino studijų streiką. O 1947 m. Didžioji Britanija, stambiausia Holivudo užsienio klientė, filmams uždėjo 75 proc. importo muitą, taip paskatindama Holivudą atsikirsti eksporto boikotu.

Reikalai dar pablogėjo 1948 m., kai vėl įsigaliojo vyriausybės potvarkis prieš monopolinę veiklą kino pramonėje. Aukščiausiasis teismas nustatė, kad vertikaliosios integracijos sistema yra monopolinė, ir pareikalavo, kad per trejus trejus metus studijų kino teatrų tinklas būtų išardytas. Panaikinus filmų blokų platinimo sistemą, mažesnės studijos – „Rainbow", „Liberty" ir „Eagle Lion" – buvo likviduotos, net ir stambiosioms teko taupyti. Prestižiniai kūriniai buvo atidėliojami, o įgyvendinami griežto scenarijaus, kruopščiai suplanuoti projektai, kuriuose juntama ne tik realizmo,

bet ir dokumentinių filmų apie karą įtaka. Kai studijų vadovybė atleido varžtus, greitai tapo įprasta statyti nepriklausomus filmus, labai pagyvinusius Amerikos kiną, nes pagaliau autoriai galėjo rimtai imtis prieštaringų šiuolaikinių problemų.

Williamo Wylerio *Geriausi mūsų gyvenimo metai* (1946) – tai Amerikos reakcijos į karo siaubus optimistinė studija, parodžiusi įprastinį Holivudo nenorą tiesiai pažvelgti į socialinę realybę. Tačiau netrukus atėjo nauja filmų kūrėjų karta, – jie pastatė nemaža probleminių filmų, atskleidusių ciniškąją ir grėsmingąją visuomenės pusę. Nors dažnokai melodraminio tono, šie filmai buvo ypatingi tuo, kad atvirai nagrinėjo antisemitizmo (*Kryžminė ugnis*, Edwardas Dmytrykas, 1947), rasizmo (*Drąsiųjų namai*, Markas Robsonas, 1949), alkoholizmo (*Prarastas savaitgalis*, Billy Wilderis, 1945), jaunimo nusikaltimų (*Belsk į bet kurias duris*, Nicholas Ray, 1949), politinės korupcijos (*Visa karaliaus kariauna*, Robertas Rossenas, 1949), neteisybės kalėjimuose (*Brutali jėga*, Jules'is Dassinas, 1947), sukčiavimų sporte (*Sąmokslas*, Robertas Wise'as, 1949), pokario reintegracijos (*Vyrai*, Fredas Zinnemannas, 1950) temas.

Buvo sukurti ir keli pusiau dokumentiniai, stilistiškai susiję su šiais socialiai angažuotais pilnametražiais, kaip antai *Namas 92-ojoje gatvėje* (Henry
88 Hathaway, 1945), *Bumerangas!* (Elia Kazanas, 1947) ir *Nuogas miestas* (Dassinas, 1948) – tikromis teismo bylomis pagrįsti filmai autentiškoje aplinkoje atkūrė tikrus nusikaltimus, vaidino mišrios aktorių ir neprofesionalų grupės. Vis dėlto abiejų žanrų filmai teigė, kad socialinė veidmainystė gali būti išgydyta, jei bus įtvirtintos amerikietiškos vertybės; tačiau šito prigimtinio idealizmo jau aiškiai nebebuvo žiauriuose pesimistiniuose filmuose, kuriuos 1946 m. prancūzai pavadino *films noirs* (juodaisiais filmais).

Nors kai kurie kritikai linkę *film noir* pradininku laikyti *Maltos sakalą* (Johnas Hustonas, 1941), dauguma mano, kad šio žanro prototipas suformuotas Wilderio filme *Dvigubas draudimas* (1944). Susitelkęs ties žemiausiais žmogaus instinktais, šio filmo autorius teigia, jog moralinis supuvimas neišvengiamas. Iš esmės tai ir buvo „moralinio nerimo filmas“, susiformavęs veikiant daugybei įtakų – froidizmui, „kietam“ literatūriniam detektyvui, vokiečių ekspresionizmui, prancūzų fatalizmui ir pokario kino realizmui bei jau savaime sodriai gyvenamojo tarpsnio tikrovei. Nors juodieji filmai buvo visų žanrų, žinoma, geriausia šiai pasaulėjautai įkūnyti tiko kriminalinė melodrama, kur pasirodo įvairiausių fatališkųjų moterų (*femmes fatales*), netikėlių veteranų, reketininkų mailiaus, padugnių detektyvų ir degradavusių valstybės tarnautojų šutvės.



88 Jules'io Dassino *Nuogas miestas* (1948). Šią kruopščiai surežisuotą pseudodokumentinę dramą nufilmavo Williamas Danielsas šimte įvairių Niujorko vietų, daugiausia iš autobusiuko, naudodamas periskopinę sistemą.

Šių filmų temas antrino išraiškingas vaizdinis sumanymas, kurį lėmė daugiausia juoduosius filmus statę „Ufa" emigrantai režisieriai ir operatoriai. Pasitelkę patobulintus stipresnius objektyvus ir jautresnę juostą, jie taikė plačią ryškumo zoną, išnaudojo plačiakampio objektyvo iškraipymus, prislopintą, dramatišką apšvietimą, o nakties scenas filmavo naktį – taip sukurdami juodiesiems filmams būdingą psichologinio pakrikimo atmosferą. *Film noir* kūrėjai atgaivino kelių senųjų kino žvaigždžių švytėjimą – privertė vaidinti priešingus nusistovėjusiam tipui vaidmenis, – ir šitaip išvarė tarsi priešingą Holivudo tradicijoms vagą. Jie pritaikė ekranui daugybę populiarių literatūros klasikos kūrinių, be kitų, *Sudiev, brangioji* (Edwardas Dmytrykas, 1945),

Paštininkas visada skambina dukart (Tay Garnett, 1946), *Miesto šauksmas* (Robertas Siodmakas, 1948), *Baltas karštis* (Raoulas Walshas, 1949), *Naktis ir miestas* (Jules'is Dassinas, 1950) bei *Pabučiuok mane mirtinai* (Robertas Aldrichas, 1955).

Pokario filmų sukurtas nihilistinis Amerikos visuomenės įvaizdis pasirodė neprimtinas dešiniojo sparno tautos viršūnėlei, ir dauguma jų siekė nubausti Holivudą už susitaikymą su „Naujojo sandėrio" programos liberalizmu bei už karo metais kurtus prosovietinės propagandos filmus. 1947 m. Antiamerikietiškos veiklos komitetas (AVK) ėmėsi „komunizmo kino filmuose" tyrimų, paskirta keturiasdešimt vienas liudininkas, iš kurių daugelis – Jackas Warneris, Louisas B. Mayeris, Waltas Disney, Ronaldas Reaganas, Adolphe'as Menjou bei Gary Cooperis – buvo pasirengę nurodyti kolegas, kuriuos jie laikė prijaučiančiais kairiesiems. Tačiau dešimt nedraugiškų liudininkų – scenaristai Alvah Bessie, Lesteris Cole'as, Ringas Lardneris jaunesnysis, Johnas Howardas Lawsonas, Albertas Maltzas, Samuelis Ornitzas, Adrianas Scottas ir Daltonas Trumbo bei režisieriai Herbertas Bibermanas ir Edwardas Dmytrykas – atsisakė bendradarbiauti ir buvo įkalinti už Kongreso negerbimą.

Iškilūs kino pasaulio liberalai sudarė Pirmosios pataisos komitetą, turėjusį
89 ginti vadinamąjį Holivudo dešimtuką, deja, jų parama labai sumenko, kai Waldorfo pareiškime (išleistas pagrindinių kino pramonės valdžios struktūrų 1947 m. lapkričio mėn.) buvo paskelbtas juodasis socialistams prijaučiančių sąrašas. Tuomet kurį laiką studijos vėl gamino sterilizuotus eskapistinius filmus. 1951 m. prasidėjo kitas AVK tyrimas, dabar buvo reikalaujama, kad liudininkai paskelbtų partijos narių ir šalininkų vardus. Kai 1952 m. baigėsi trečiasis bylos svarstymas, į juodąjį sąrašą pakliuvo 324 menininkai, be kitų, ir Josephas Losey, Jules'is Dassinas, Paulis Muni, Johnas Garfieldas ir Dorothy Parker, o kai kurie kino pramonės buvo tiesiog ignoruojami. Tačiau tas faktas, kad ir prieš AVK nukreipta Carlo Foremano parabolė *Vėlyva popietė* (Fredas Zinnemannas, 1952), ir Buddo Schulbergo promakartiška apologija *Prie vandens* (Elia Kazanas, 1954) apdovanota „Oskarais", liudija apie raganų medžiotojų susikaldymą. Politinės paranojos kurstoma įtampa laikėsi iki 7-ojo dešimtmečio, kol pagaliau Otto Premingeris atvirai pasamdė Daltoną Trumbo (pastarojo pseudonimu pasirašytas scenarijus *Drąsuoliui* 1956 m. pelnė „Oskarą" už geriausią originalų scenarijų) rašyti *Egzodo*, – bet per praėjusį laikotarpį nesutarimai negailestingai iščiulpė Holivudo savikliovą ir meninį gyvybingumą, o dar kaip tik tuo metu buvo rengiamasi atremti televizijos mestą iššūkį.



89 Vadinamasis Holivudo dešimtukas (1948). Iš kairės, paskutinėje eilėje: Ringas Lardneris jaunesnysis, Edwardas Dmytrykas, Adrianas Scottas; vidurinėje eilėje: Daltonas Trumbo, Johnas Howardas Lawsonas, Alvah Bessie, Samuelis Ornitzas; pirmoje eilėje: Herbertas Bibermanas, advokatai Martinas Popperis ir Robertas W. Kenny, Albertas Maltzas ir Lesteris Cole'as.

Praėjus dešimčiai metų nuo 1939 m., kai Nacionalinė transliavimo korporacija (National Broadcasting Corporation, NBC) ėmė kasdien rodyti laidas, visoje Amerikoje tebuvo milijonas televizorių, tačiau dar po dešimties metų jų skaičius išaugo iki 50 milijonų, tad kino žiūrovų smarkiai sumažėjo. 5-ojo dešimtmečio pabaigoje pralaimėjusios radijui, kai bandė užsitikrinti radijo stočių privilegijas, taip ir neprisiviliojusios žiūrovų teatro laidomis, studijos mėgino atsigriebti neleisdamos naujai atsiradusiai pramogų pramonei net reklamuoti kino žvaigždžių, nekalbant jau apie kino filmų rodymą

televizorių ekranuose. Galiausiai toks ignoravimas pasirodė esąs nuostolingas, ir Holivudo valdžiai teko kapituliuoti. Iki 1956 m. pagrindinės televizijos stotys buvo ne tik nusipirkusios ar išsinuomojusios didumą Holivudo produkcijos, pagamintos ligi 1948 m., bet ir transliavo tokius reginius kaip *MGM paradas*, *„Twentieth Century Fox" valanda* ir *Režisierių teatras.* Tačiau kova nesibaigė paliaubomis, nes Holivudas vis dar siekė pranokti mažo vienspalvio ekrano teikiamą pramogą plačiaekraniu, spalvotu stereofoniniu reginiu.

Iki 1947 m. 88 proc. visų Holivudo filmų buvo nespalvoti, o po dešimties metų daugiau nei pusė buvo filmuojama ant spalvotos juostos. Šį perėjimą palengvino ir antimonopolinė byla prieš „Technicolor", ir 1950 m. pasi-
XIV rodžiusi „Eastmancolor" produkcija. Ši daugiasluoksnė kino juosta, pagrįsta
XV vokiečių „Agfacolor" procesu, tiko įprastoms kino kameroms, jos apdorojimas buvo nebrangus, o ryškumas ir spalvų kontrastai puikūs. Tačiau nespalvota juosta liko populiari niūrioms temoms ar pusiau dokumentiniams filmams.

Kaip ir garsas, plataus ekrano projekcijos techninės galimybės atsirado daug anksčiau nei komercinės: 3-iajame dešimtmetyje, be kitų, buvo išbandytos ir Abelio Gance'o „Polyvision" bei „Paramount Magnascope" sistemos. Ekonomikos depresijos metais studijos nenorėjo rizikuoti, tačiau 6-ojo dešimtmečio pabaigoje jos būtų išbandžiusios bet ką, kad tik palengvintų keblią finansinę padėtį.

Viena pirmųjų pasirodžiusių plačiaekranių technologinių naujovių buvo sinerama („Cinerama"). Iš pradžių šis procesas pavadintas perisfera, ir 1939 m. išradėjas Fredas Walleris demonstravo jį Pasaulinėje mugėje Niujorke kaip mokymo įrenginį artilerijai. Sineramos įrašui reikėjo trijų sinchronizuotų lanku įtvirtintų sublokuotų kamerų, o vaizdas, projektuojamas ant išlinkusio ekrano, buvo šešis kartus didesnis nei įprastame ekrane. Tokiuose filmuose kaip *Tai sinerama* (1952) buvo pasinaudota periferiniu regėjimu bei kryptiniu stereogarsu – šitaip žiūrovas pasijusdavo esąs veiksmo centre. Šis procesas teikė ypatingų pojūčių reginį, bet ribojo pasakojimo galimybes. Nors sinerama ir priviliojo žiūrovus atgal į kino teatrus, greitai tapo pernelyg brangi ir gamintojams, ir rodytojams.

Stereoskopinis trimatiškumas (3 D), kuriuo buvo bandoma panašiai perteikti vaizdo gylį, irgi siekė kino eros pradžią. Įkvėpti stereoskopinio žiūrovo idėjos, Williamas Friese-Greene'as ir broliai Lumière'ai sumanė anaglifinį procesą, – jie panaudojo vieną raudonai, kitą melsvai žaliai tonuotą juostą, simultaniškai jas projektavo į ekraną, o žiūrėti reikėjo su atitinkamų lęšių akiniais. *Meilės jėga*, pirmasis filmas, kuriame panaudota monochrominė sin-

tezė, parodytas 1922 m. O kai 4-ajame dešimtmetyje Edwinas Landas sukūrė poliarizuotus filtrus, netrukus stereoskopiniai filmai pasirodė pirmiausia Vokietijoje ir Italijoje. Nufilmuotas taikant „Natural Vision“, *Buanos velnias* (Archas Oboleris, 1952) pradėjo Holivudo flirtą su stereoskopiškumu – visos didžiosios studijos kaipmat išleido savo „giluminius“, tiesa, *Vaško namų* (André de Tothas, 1953) sėkmė buvo užuomina apie pastovesnį ryšį. Per 18 mėnesių pagaminti 69 stereoskopiniai pilnametražiai, daugiausia veiksmo ir siaubo filmai, bet 1954 m. pabaigoje tokių filmų kaip Hitchcocko *Ž kaip žudikas* jau buvo platinama tik „plokščia“ kopija. Dažniausiai nesuderinamas su rimtomis temomis, stereoskopinis kinas patyrė nesėkmę ne tiek dėl nesugebėjimo įveikti sluoksniuotą gelmę ar dėl poliarizuotų stiklų nepopuliarumo, kiek todėl, kad sutapo su sinemaskopo („CinemaScope“) sistemos atsiradimu.

Pagrindu paėmęs „Hypergonar“ objektyvą, užpatentuotą Henri Chrétieno tankų periskopams Pirmojo pasaulinio karo metais, Foxas ištobulino sinemaskopo sistemą: plataus lauko vaizdą ji suspausdavo santykiu 2:1 į standar- 90
tinį 35 mm kadro rėmą. Projektuojant šį vaizdą, jis būdavo „ištempiamas“ cilindriniu kompensaciniu objektyvu. Anksčiau tradicinio kino ekrano vaizdo pločio su aukščiu santykis buvo 4:3 (arba 1,33:1), o sinemaskopas padidino jį iki 8:3 (apytikriai 2,55:1, vėliau sumažėjo iki 2,31:1), taip ištempdamas ant ratu išgaubto ekrano projektuojamą vaizdą ir panaudodamas periferinį regėjimą. Po sėkmės, kurios susilaukė *Apsiaustas* (Henry Kosteris, 1953) – šis filmas dar didžiavosi ir keturių takelių stereofoniniu garsu, – Foxas savo anamorfinį technologinį procesą pasiūlė ir konkurentams, ir metų gale visi, išskyrus „Paramount“, jau buvo nusipirkę licencijas.

Panašios sistemos ėmė rastis visame pasaulyje, iš jų paminėtinos „Franscope“ ir „Dyaliscope“ (Prancūzija), „Ultrascope“ ir „Colorscope“ (Italija), „Tohoscope“ ir „Daieiscope“ (Japonija), „Sovskop“ (Sovietų Sąjunga) ir „Agascope“ (Švedija). Tačiau visos jos galiausiai tapo „Panavision“ aukomis – šis Roberto E. Gottschalko išrastas technologinis procesas – patobulinta „SinemaScope“ sistema, sumažinanti cilindrinių lęšių geometrinius iškraipymus, – leido išgauti tikslų ir ryškų vaizdą.

„Paramount“ pasirinko neanamorfinį procesą, vadinamą „Vista Vision“: čia juosta kameroje šliuožė horizontaliai – kad būtų gautas dukart didesnis negatyvas: dukart platesnis ir gerokai aukštesnis nei standartinis 35 mm kadras. Kad projekcija būtų tradicinė, vertikali, spausdinant negatyvas optiškai apsukamas. „Vista Vision“ produktas buvo ryškūs, gero kontrasto kopijos, o papildytą „Perspecta“ garso sistemos, šį technologinį procesą pamėgo rody-



90 Jeano Negulesco *Kaip ištekėti už milijonieriaus* (1953). Marilyn Monroe „suspausta“ anamorfinio „CinemaScope“ objektyvo 35 mm juostoje ir „ištempta“ projektuojant.

tojai ir žiūrovai. Tačiau 1961 m. ir „Vista Vision“ sistema turėjo užleisti vietą kitai – „Panavision“, nors pirmoji tebėra plačiai naudojama specialiesiems efektams gauti.

6-ajame dešimtmetyje vyravo „SinemaScope“, tačiau ši sistema irgi turėjo trūkumų. Stambaus plano, bėgiais judančia kamera nufilmuotuose kadruose dažnai pasitaikydavo geometrinių iškraipymų, buvo daug spalvų gamos netikslumų, ne visada ryškus vaizdas. Nepriklausomas prodiuseris Mike'as Toddas pirmasis pastebėjo, kad plati juosta geriau tinka išplėstiniam filmavimo laukui, ir jo *Oklahoma!* (Fredas Zinnemannas, 1955) susilaukė nepaprastos sėkmės, – šiam filmui buvo panaudoti ir plačiakampiai objektyvai, ir 70 mm juosta, pavadinta „Todd-AO“. Paskui buvo sukurtos kitos panašios sitemos: „Panavision-70“, kuri gamino nesuspaustus 65 mm negatyvus; „MGM Camera 65“ (vėliau „UltraPanavision“) – čia sujungus plataus formato ir anamorfinį principus gaunamas 2,75:1 pločio su aukščiu santykio vaizdas.

Perimdamas plataus ekrano estetinį potencialą, Holivudas vadovavosi ankstyvosios garso eros duotu precedentu, – iš karto intensyviai ėmė naudotis naująja technologija. Pradėjusios nuo *Karo ir taikos* (Kingas Vidoras, 1956), studijos išleido daugybę ilgų, prabangių, bet statiškų stambaus kalibro epų iš Biblijos (*Dešimt Dievo įsakymų*, Cecilas B. De Mille'is, 1956) ir Antikos laikų (*Ben Huras*, Williamas Wyleris, 1959, ir *Spartakas*, Stanley Kubrickas, 1960). Jie taip pat pastatė istorinių biografijų (*El Sidas*, Anthony Mannas, 1961, ir
111 *Arabijos Lawrence'as*, Davidas Leanas, 1962), miuziklų (*Pietų Ramusis*, Joshua Loganas, 1958, ir *Muzikos garsai,* Robertas Wise'as, 1965), literatūros kūrinių ekranizacijų (*Aplink pasaulį per 80 dienų,* Michaelas Andersonas, 1956).



Šie grandioziniai filmai gavo iki tol neregėtus biudžetus ir dažniausiai būdavo statomi Europoje kaip „pabėgėliai“ – tai buvo geras būdas išjudinti ten įšaldytas studijų lėšas, tačiau greitai jie tapo „bilietų kasos nuodais“, o po pražūtingos *Kleopatros* (Josephas L. Mankiewiczius, 1963) tokių filmų beveik visiškai atsisakyta.

Kai grynai techniniai plataus ekrano vargai buvo įveikti, išsisprendė ir problema, kaip reginio didybei suteikti intymumo, o kompozicijai – pusiausvyros. Filmų kūrėjai ėmė pripažinti, kad didelė ryškumo zona padeda įterpti veikėjus į aplinką, o dialogų epizoduose nebereikėjo montuoti priešpriešinių kadrų. Platus ekranas paskatino filmuoti ilgesniais kadrais ir taip išplėtoti *mise-en-scène* estetiką, kad svarbiausias tapo ne montažas, o kadro komponavimas, išnaudojant kadro gelmę ir erdvę. Kadro režisūra jau pastebima Feuillade'o, von Stroheimo, Murnau, Renoiro ir neorealistų, taip pat ir Griffitho bei Welleso (pastarasis taikė abejopą techniką) filmuose, o jos reikšmę pirmąkart išryškino Holivudo veteranas Henry Kingas ir įtakingiausias *mise-en-scène* teoretikas André Bazinas 1955 m. Nors pripažindamas, jog svarbiausias filmo jungimo būdas ir liks montažas, Bazinas stojo už *mise-en-scène*, nes, pasak jo, būtent mizanscena teikia galimybių išlaikyti laiko ir erdvės vienumą, viename kadre sujungiant keletą pagrindinių planų, ir šitaip sustiprinti scenos „autentiškumą“; be to, ugdyti „kūrybišką“ bei „demokratišką“ požiūrį į kino kūrimo procesą. Tačiau iki prancūzų Naujosios bangos (žr. 7 sk.) taip ir nebuvo panaudotos visos mizanscenos galimybės.

Holivudui labai pasisekė: į plataus formato erą jis įžengė su gausybe išradingų talentų, sugebančių panaudoti naująją estetiką visų žanrų filmuose. Iš prigimties pasakotojas ir smalsus žmogiškųjų silpnybių tyrinėtojas,

Johnas Hustonas (1906–1987) dirbo scenaristu, tik paskui pasižymėjo kaip
91 režisierius filmais *Maltos sakalas* (1941), *Largo tempu* ir *Siera Madrės lobis* (abu 1948) – visuose pagrindinį vaidmenį atliko Humphrey Bogartas, jis vaidino ir filme *Afrikos karalienė* (1951). Paišdaigavęs su klasikiniu juoduoju filmu *Asfalto džiunglės* (1950), jis pastatė pseudodokumetinį Stepheno Crane'o *Raudonojo drąsos ženklo* (1951) variantą, vėliau išryškėjo jo polinkis ekranizacijoms. Jam visada pavykdavo atkurti pirminio šaltinio atmosferą – tiek grožinės literatūros klasikos (*Žmogus, kuris bus karalius*, 1975, ir *Mirusieji*, 1987), tiek skaitalo (*Dievas žino, ponas Alisonai*, 1957, ir *Pricių šeimos garbė,* 1985). Kitas profesionalus režisieriumi tapęs scenaristas buvo Josephas L. Mankiewiczius (1909–1993), daugiausia išgarsėjęs darbais *Laiškas trims žmonoms* (1949), *Viskas apie Ievą* (1950) bei *Basa grafienė* (1954).

Jau žinomas režisierius Elia Kazanas (g. 1909) 5-ajame dešimtmetyje sukurtais garsiais *noir* ir probleminiais filmais sparčiai pelnėsi vieno pagrindinių Holivudo neorealistų vardą. Kitame dešimtmetyje Kazano darbuose vis labiau ryškėjo jo ryšiai su „Actor's Studio"* („Aktoriaus studija"; 1947 m. jis padėjo šią studiją įkurti), kuri padėjo metodą studijuojantiems aktoriams, tokiems kaip Marlonas Brando (*Geismų tramvajus*, 1951, *Viva, Zapata!*, 1952, ir *Prie vandens,* 1954) bei Jamesui Deanui (*Į rytus nuo Edeno,* 1955), atrasti psichologinę savo charakterių tiesą. Iš viso Kazanas režisavo 23 „Oskarui" nominuotus filmus, ir devyni jų pelnė šį apdovanojimą. Po filmų *Lėlytė* (1956), *Veidas minioje* (1957) ir *Stebuklas žolėje* (1961) Kazano sumanymai darėsi vis savitesni.

Nicholas Ray (1911–1979) pirmasis ėmėsi jam būdingų vienišumo ir nepasitenkinimo temų emociškai talpiuose *films gris*, pavyzdžiui, *Jie gyvena naktį* (1948) ir *Pabelsk į bet kurias duris* (1949), ir *films noirs*, pavyzdžiui, *Nuošalioje vietoje* (1950) ir *Pavojingoje žemėje* (1951). Apie konformizmo blogybes pastatyti jo plačiaekraniai filmai *Didesnis už gyvenimą* (1956) ir *Maištininkas be priežasties* (1955) – pastarajame taip pat metaforiškai panaudota spalva, o Jamesas Deanas čia įsitvirtino kaip archetipinis paauglys antiherojus. Abiejuose filmuose atsiskleidžia subtilus režisieriaus erdvės ir horizontalios linijos pojūtis, kurį Ray išsiugdė būdamas architekto Franko Lloydo Wrighto studentas. Vėliau, nepavykus 7-ojo dešimtmečio stambaus kalibro filmams, Ray didžiąją gyvenimo dalį praleido dėstydamas kinematografijos discipliną.

* Profesionalių Niujorko aktorių grupė, diegusi Stanislavskio mokymu pagrįstą aktoriaus meistriškumo metodą, turėjusi nemaža įtakos ir išugdžiusi garsių 6-ojo dež. Amerikos teatro ir kino atlikėjų. (*Vert. past.*)



91 Johno Hustono *Maltos sakalas* (1941). Humphrey Bogartas – privatus seklys Semas Speidas ir Elisha Cookas jaunesnysis – psichopatas nusikaltėlis Vilmeris Kukas trečiame Dashiello Hammetto romano ekranizacijos variante.

Samuelis Fulleris (1911–1997), kaip ir Ray, buvo kultinė žurnalo *Cahiers du cinéma* kritikų figūra – jis suformavo energingą ir nepaprastai savitą stilių ir, nors būdamas veik primityvios pasaulėjautos, sukurdavo įtaigius vaizdinius simbolius. Fulleris suko tradicinių žanrų filmus – vesternus (*Keturiasdešimt šautuvų*, 1957), kriminalinius (*Pažintis Pietų gatvėje*, 1953) ir karo filmus (*Plieno šalmas*, 1950), o jo darbams būdingas žiaurumas ir abejotina moralė atrodo itin drąsiai, ypač turint galvoje „juodąjį sąrašą". Lygiai eklektiški buvo ir Donas Siegelis (1912–1991) – *Maištas 11-ame kamerų bloke* (1954), *Kūno rijikų įsiveržimas* (1956), *Nelsonas vaikutis* (1957), *Purvinasis Haris* (1971) ir *Šaulys* (1976) – bei Fredas Zinnemannas (g. 1907) – *Vyrai* (1950), *Vėlyva popietė* (1952), *Nuo čia iki amžinybės* (1953), *Vienuolės istorija* (1959) ir *Žmogus visiems laikams* (1966). 92

Douglas Sirkas (1900–1987) geriausiai įsiminė dėl spalvingų, stilizuotų melodraminių prodiuserio Rosso Hunterio filmų *Didybės manija* (1954),



92 Fredo Zinnemanno *Vėlyva popietė* (1952). Susivaidijęs su šerifu (Gary Cooperis), žudikas (Ianas MacDonaldas) paima įkaite pirmojo nuotaką (Grace Kelly). Šis filmas dažnai minimas kaip pirmasis 6-ojo dešimtmečio „vesternas suaugusiems".

Visa, ką dangus leidžia ir *Parašyta vėjyje* (abu 1956) bei *Gyvenimo imitacija* (1959) su jų dviprasmiška viduriniosios klasės padorumo analize. Tačiau jis yra pastatęs ir įspūdingų karo filmų, tarkim, *Metas mylėti ir metas mirti* (1958), kuriame pasiekė ryškų kontrastą tarp karo meto ir kasdieninio gyvenimo.

Otto Premingeris (1906–1986), kaip ir Sirkas, tremtinys europietis, nusipelno dėmesio ne tik savo filmais, bet ir drąsa. Nepasitenkinęs tuo, kad 7-ajame dešimtmetyje ignoravo „juodąjį sąrašą", pasamdydamas Daltoną Trumbo, jis tapo vienu iš pagrindinių Gamybos kodekso laužytojų. 1952 m. išteisinęs Roberto Rossellini *Stebuklą,* apkaltintą šmeižtu, JAV Aukščiausiasis Teismas drauge panaikino 1915 m. „Mutual" byloje priimtą nuosprendį, pagal kurį filmai buvo atskirti nuo kitų žiniasklaidos priemonių: pagal Pir-



93 Tippi Hedren ir Seanas Connery Alfredo Hitchocko filme *Marnė* (1964). Šį filmą galima laikyti Hitchocko stiliaus etalonu ir temų kvintesencija – sutrikusiai Marnės psichikos būsenai perteikti simboliškai panaudota raudona spalva, abstraktus fonas bei rirprojekcija.

mąją pataisą jiems buvo atimta žodžio laisvė. Pasipylus filmams ne anglų kalba, kurių nelietė kodekso suvaržymai, Premingeris kaip prodiuseris sąmoningai ėmėsi prieštaringų temų – nesantuokinio sekso (*Mėnuo yra mėlynas*, 1953), narkotikai (*Vyras auksine ranka,* 1955), prievartavimas (*Žmogžudystės anatomija*, 1959), politinė korupcija ir homoseksualizmas (*Patarimas ir sutikimas*, 1962). 1968 m. beviltiškai diskredituotas kodeksas buvo visai atmestas, ir nuo tada filmai skirstomi į skirtus visiems ir tik suaugusiems.

Be kitų žinomų režisierių, dirbusių su anamorfine plačiaekrane technika, buvo Robertas Aldrichas, Stanley Krameris, Robertas Rossenas, Laszlo Benedekas ir veteranai Raoulas Walshas ir George'as Stevensas. Tik Alfredas Hitchcockas toliau taikė „Vista Vision". 93

Kai du tuoj po karo pastatyti filmai *Apkerėtoji* (1945) ir *Skandalingai išgarsėjusi* (1946) patyrė sėkmę, Hitchcockas ėmė tirti ilgo kadro galimybes. Tačiau dėl to nukentėjo *Virvės* (1948), *Po Ožiaragio ženklu* (1949) bei *Scenos baimės* (1950) dramaturgija, ir jis pasijuto turįs susigrąžinti reputaciją gerokai komerciškesniais filmais, pavyzdžiui, *Nepažįstamieji traukinyje* (1951), *Prisipažįstu* (1953) bei *Ž kaip žudikas* (1954); pirmasis jų ypatingas grimavimo, antrasis – filmavimo natūroje ir paskutinis – gilumines mizanscenos pavyzdys.

Nemaloniai sugretinęs kino žiūrėjimą ir vojerizmą *Lange į kiemą* (1954), Hitchcockas sukūrė keletą filmų „Vista Vision" technika, be kitų, *Sučiupti vagį, Rūpesčiai dėl Hario* (abu 1955), perdirbinį *Žmogų, kuris daug žinojo* (1956) ir *Galvos svaigimą* (1958). Labiausiai psichiką audrinančiame nepriekaištingos režisūros filme *Galvos svaigimas* Hitchcockas stilizuoja spalvą, o subjektyviai judančią kamerą (ir kintamojo židinio objektyvo efektus) sujungia su aplinkinių panoramų, arba „sūkurio", montažu, kuriuo siekė perteikti iškrypėliškas akrofobiko (Jamesas Stewartas) pastangas paversti pardavėją (Kim Novak) tariamai mirusia mylimąja. Į šio filmo komercinę nesėkmę ir teoretikų kritiką Hitchcockas atsiliepė klasikiniu persekiojimo trileriu *Šiaurėn per Šiaurės vakarus* (1959), o po to ėmėsi tamsiausio, ciniškiausio ir gudriausiai sukonstruoto filmo *Psichozė* (1960).

Kad apgautų žiūrovą, Hitchockas pramaišiui montuoja ir filmuoja judančia kamera, tad pateikiami tiksliai išdėlioti sukrečiantys epizodai, – toli gražu ne švelniausias iš jų buvo skandalingai pagarsėjęs 87 planų (45 sek.) dušo epizodas, kurio fonas – spiegianti Bernardo Herrmanno smuikų muzika. Jis tapo rimtu konkurentu Odesos laiptų epizodui kaip puikaus montažo
93 pavyzdys. Po *Paukščių* (1963) ir *Marnės* (1964) – pastarąjį Truffaut laikė „geriausiu iš visų filmų su trūkumais", – Hitchcocko darbai darėsi vis nenuoseklesni. Fatalistas ir moralistas (nepasaint dažnai prasikišančios mizoginijos), Hitchcockas buvo sykiu ir perfekcionistas, o formos paieškos leido jam unikaliai interpretuoti gyvenamojo meto baimes.

Investicijų stoka ir televizija paskatino 6-ojo dešimtmečio techninius eksperimentus, o baimė atsirasti „juodajame sąraše" spyrė Holivudo režisierius ieškoti naujų žanrų. Komedija kaip įmanydama stengėsi prisitaikyti prie plataus ekrano, vis dėlto, be Judy Holliday ir Marilyn Monroe filmų, maniakiškų Deano Martino ir Jerry Lewiso bei sveikų ekscentriškų Doris Day ir Rocko Hudsono farsų, maža tebuvo geros kokybės komedijų. Capros ir Sturgeso žvaigždėms besileidžiant, ryškiausiu šio žanro talentu tapo Billy Wilderis (g. 1906).

94 Billy Wilderis *Džiaze tik merginos* (1959). Saldžioji Kein (Marilyn Monroe), Džozefina (Tony Curtisas) ir Dafnė (Jackas Lemmonas) koncertuoja traukinyje su „Sweet Sue Society Syncopaters" orkestru.



Tokiose ciniškose *comédies noirs* kaip *Saulėlydžio bulvaras* (1950) ir *Septynerių metų niežulys* (1955) ėmėsi visuomenės, moralės ir biurokratijos temų.

94 1959 m. Wilderio klasikinis *Džiaze tik merginos* buvo gangsterių filmo, išgyvenančio savotišką pokario atgimimą, parodija. Tvirtai įsišaknijęs *film noir* tradicijoje, 5-ojo dešimtmečio filmai *Aš vaikštau vienas* (Byronas Haskinas, 1947) ir *Blogio jėga* (Abrahamas Polonsky, 1948) pasakoja apie paskirus nusikaltėlius, o 6-ojo dešimtmečio filmuose, tokiuose kaip *Reketininkas* (Bretaigne'as Windustas, 1950) ir *Didysis Kombo* (Josephas Lewisas, 1955) jau pasirodo nusikaltėlių gaujos. Be daugybės „sausojo“ įstatymo laikų pasakojimų apie gangsterių gyvenimą, tuo metu išsirutuliojo ir visai atskira žanro atšaka – antikomunistinis kinas, iš tokių labiausiai išgarsėjo *Mano sūnus Džonas* (Mervynas LeRoy, 1952).

Pokarinė tapatybės krizė Amerikoje atsispindėjo 6-ojo dešimtmečio vesternuose, pavyzdžiui, *Šeinas* (George'as Stevensas, 1953). Šis filmas metė iššūkį idealizuotam Johno Fordo filmuose sukurtam pasienio gyvenimui ir atskleidė niūresnį žiaurumo ir tų vertybių, kurios iš tiesų suformavo Amerikos Vakarus, paveikslą. Anthony Mannas (*Vinčesteris '73*, 1950, *Upės vingis,* 1952, ir *Apnuogintas pentinas,* 1953), Jamesui Stewartui atliekant pagrindinį vaidmenį, o Buddas Boetticheris (*Aukštoji T,* 1957, *Jok vienas,* 1959), pagrindiniam vaidmeniui pasitelkęs Randolphą Scottą, rutuliojo individo, nepritampančio visuomenėje, temą. Plėtodami šio žanro topografinį simbolizmą, abu pavyzdingai pasinaudojo plačiu ekranu.

Tik 6-ajame dešimtmetyje pripažintas atskiru žanru, mokslinės fantastikos filmas taip pat metaforiškai gvildeno šiuolaikines problemas. Pagardinti pažangiausiais ir įmantriausiais George'o Palo ir Ray Harryhauseno vaizdo efektais, mokslinių fantastinių filmų kūrėjai pirmiausia ėmėsi spėlioti apie kosminių kelionių galimybes (*Atvykimo vieta – Mėnulis,* Irvingas Pichelis, 1950), o paskui juose ėmė atsipindėti vis augantys šaltojo karo eros nuogąstavimai dėl atominio karo grėsmės – tokie buvo *Diena, kai Žemė sustojo* (Robertas Wise'as, 1951), *Susiduriant pasauliams* (Rudolphas Maté, 1951), *Įsiveržėliai iš Marso* (Williamas Cameronas Menziesas, 1953) ir *Kūno rijikų įsiveržimas* (Donas Siegelis, 1956).

Christiano Nyby *Padaras* (1951) davė pradžią „padarų filmams“, kuriuose ateiviai ir baisuokliai mutantai grasina sunaikinti civilizaciją. Mažo biudžeto, jie visi pakliūdavo į dvigubo seanso B kategoriją arba automobilių kino aikštelių repertuarą ir tapo eksplotacinius (menkos savikainos ir kokybės) filmus gaminančių studijų „Allied Artists“ ir „American International Pictures“ (AIP) pagrindine preke. Be Berto Gordono, ryškiausias AIP reži-



95 Donaldas O'Connoras ir Gene'as Kelly atlieka numerį „Mouzis taip mano" iš filmo *Dainuoju lietuje* (1952), – mėgstamą Kelly ir Stanley Doneno triuką iš ankstyvųjų garsinio filmo laikų.

sierius buvo Rogeris Cormanas (g. 1926). Cormanas tiekė ne vien mokslinės fantastikos greitukus – jis buvo ir ekranizuoto Poe serialo, kuriame vaidino Vincentas Price'as, autorius; drauge su Valo Lewtono gotikiniais šiurpukais (*Žmonės-katės*, Jacques'as Tourneur, 1942) tai ir buvo geriausi to meto siaubo filmai.

Biudžeto bėdos ne mažiau vargino ir nedidelio užmojo, kultūringus amerikietiškos *Kammerspiel* tradicijos filmus. Veik neorealistiniai *Martis* (Delbertas Mannas, 1955) ir *Dvylika įtūžusių vyrų* (Sidney Lumetas, 1957) buvo perdaryti iš originalių televizijos pjesių ir režisierius Richardą Brooksą, Johną Frankenheimerį ir Samą Peckinpah paskatino kurti kino filmus.

Aiškų kontrastą šiems striuko dolerio apribotiems filmams sudarė didelių gamybos išlaidų miuziklai, Arthuro Freedo padalinio MGM produkcija. Vincente'o Minnelli (1903–1986) – *Pasitik mane Sent Lujise* (1944), *Piratas* (1948), *Amerikietis Paryžiuje* (1951), *Gigi* (1958) – bei Gene'as Kelly (g. 1912) ir Stanley Doneno (g. 1924) – *Mieste* (1949), *Dainuoju lietuje* 95
(1952), ir *Oras visada puikus* (1955), – miuziklams, be didžiulės šokių stilių įvairovės, būdinga kruopščiai parinktos spalvos, šviesa ir dekoracijos – šitaip



96 Yasujiro Ozu *Atsitikimas Tokijuje* (1953). Chishu Ryu ir Setsuko Hara, išsiskyrę natūralistine ir santūria vaidyba, buvo nuolatiniai Ozu grupės nariai.

sukuriama erdvinė perspektyva ir perteikiama šokio judesio energija, o populiari muzika panaudojama charakteriui kurti ir siužetui plėtoti. Tačiau apie 1955 m. miuziklų kainos taip išaugo, kad studijos nebenorėjo nė svarstyti, jog statys ką nors kitą kaip tik Brodvėjaus kino variantus. Iš tokių filmų paminėtini *Karalius ir aš* (Walteris Langas, 1956), *Vestsaido istorija* (Robertas Wise'as, 1962), *Mano puikioji ledi* (1964). Nuo to meto miuziklas retai kada tepasiekdavo aukštumų, išskyrus tik gerokai vėlesnius *Muzikos garsus* (1965) ir Bobo Fosse filmus, kuriuose jau daug tikroviškiau svarstomos rimtos temos (pvz., *Kabaretas*, 1972).

Kai 1945 m. Japonija pasidavė, septyneriems metams ją okupavo JAV karinės pajėgos. Per tą laiką šalį užplūdo Holivudo filmai, kino studijose vyko valymai, o istorinių filmų (*jidai-geki*) uždraudimas reiškė, kad apie 550 filmų konfiskuota ir daugelis jų sunaikinti. Tačiau keletas prieškario režisierių, kuriems buvo leista tęsti darbą, kaip antai Mizoguchi (*Kurtizanės Oharu gyvenimas*, 1952, *Ugetsu*, 1953, ir *Anstolis Sanšo*, 1954) ir Ozu (*Vėlyvas pava-*
96 *saris*, 1949, *Atsitikimas Tokijuje*, 1953, bei *Labas rytas*, 1959), – kūrė labai aukšto lygio filmus.

Vis dėlto toliau nei pietryčių Azija japonų filmas liko beveik nežinomas.
97 *Rasiomonas* (Akira Kurosawa, 1950), apipiltas prizais viso pasaulio festivaliuose, iš esmės pakeitė šią padėtį. Pagrindinė *Rasiomono* mintis – tiesos reliatyvumas: autorius pateikia keturis lygiai patikimus pasakojimus (kurių kiekvieno vaizdinis stilius atitinka pasakotoją) apie sutuoktinių poros ir samurajaus susidūrimą miške, pasibaigusį vyro mirtimi. Kurosawa panaudojo ilgus



97 Akiros Kurosawos filme *Rasiomonas* (1950) Toshiro Mifune atlieka bandito Tojamaru vaidmenį, Machiko Kyo – žmonos Masago.

ir dažnai subjektyvios kameros kadrus, kompozicijos gelmę ir preciziška montažą, sąmoningai parinko veiksmo struktūrą, metusią iššūkį nusistovėjusioms tikrovės suvokimo ir kino tiesos sąvokoms.

Po satyrinės buržuazinės dramos *Ikiru* (1952) Kurosawa pastatė istorinio filmo šedevrą *Septyni samurajai.* Nuostabiam reginiui nestigo ir žmogiškumo, kurio suteikė charakterių gelmė. Šiam „judesio gobelenui" išausti prireikė sudėtingai judančios kameros ir ypatingos montažo strategijos – ypač paskutiniajam mūšiui tarp samurajų ir banditų, čia Kurosawa naudojo ir didelę ryškumo zoną, ir dramatiškus rakursus, ir nuožmius stambius planus, ir skirtingus garso bei vaizdo greičius. Šis filmas buvo perstatytas Holivude kaip *Šaunusis septynetas* (Johnas Sturgesas, 1960), o vėlesnis Kurosawos samurajų filmas *Yojimbo* (1963) smarkiai įtakojo Sergio Leone „spageti" vesternus. Paskutinis šio žanro Kurosawos darbas *Kario šešėlis* pasirodė 1980 m.

Puikiai įveikęs originalią medžiagą filmuose *Raudonbarzdis* (1965), *Tramvajaus ratams bildant* (1970) ir *Dersu Uzala* (1975), Kurosawa buvo ir literatūrinių ekranizacijų meistras – vaizdinėmis metaforomis jis puikiai atkūrė Dostojevskio *Idioto* (1951), Gorkio *Dugne* (1957) ir Shakespeare'o *Makbeto* (*Kruvinas sostas,* 1957) bei *Karaliaus Lyro* (*Ranas,* 1985) atmosferą. Kurosawa dalyvaudavo visose savo filmų kūrimo etapuose, ir jo kinas, kuris po lygiai pasisėmė iš samurajų busido etikos, vesterno ir Johno Fordo darbų, nutiesė takus į tarptautinį pripažinimą tokiems kino meistrams kaip Teinosuke Kinugasa, Keisuke Kinoshita, Tadashi Imai, Konas Ichikawa, Kaneto Shindo, Masaki Kobayashi ir net „padarų filmo" specialistui Ishiro Honda.

Paplitus „meninių filmų" kino teatrams ir pradėjus rengti kino festivalius Vienoje (1932), Kanuose (1946) ir Berlyne (1951), be Kurosawos, išgarsėjo mažiausiai trejetas svarbių *auteurs:* Satyajitas Ray (1921–1992), buvęs Rabindranatho Tagorės tapybos studentas, Ingmaras Bergmanas (g. 1918), Švedijos teismo liuteronų pastoriaus sūnus, ir Luisas Buñuelis, grįžęs į kiną praėjus penkiolikai metų po to, kai pastatė savo siurrealistinį dokumentinį *Las Hurdes* (1932).

Satyajitą Ray labiausia paveikė Renoiras ir neorealistai – ir tai akivaizdu jam vardą pelniusiuose filmuose *Kelio daina* (1955), *Nenugalėtasis* (1957) ir
98 *Apu pasaulis* (1959). Šioje „Apu trilogijoje", atkuriančioje vargšo bengalų berniuko perėjimo į paauglystę ir brandos amžių ritualą, paprasto stiliaus pasakojimas apima daugybę temų: skurdą, Vakarų ir indų kultūrų susidūrimą, žmogaus gobšumą kaip priešingybę gamtos pastovumui, mirties bei kančios neišvengiamumą. Emocijoms ir idėjoms perteikti Ray dažnai taiko atsakomuosius stambius planus, montažą, dramatinę įtampą sustiprina Ravi Shan-



98 Satyajitas Ray „Apu trilogijos“ (1955–1958) paskutiniame filme *Apu pasaulis.* Senelis (Dhirishas Mazumaeris) susitaiko su savo žentu Apu (Soumitra Chatterjee) ir anūku Kajolu (Alokas Chakravarty).

karo tradicinė muzika. Žvaigždžių sistema pagrįstoje indų kino pramonėje Satayjitas Ray dirbo su neprofesionaliais aktoriais ir nagrinėjo rimtas temas, o jo amžininkai Bimalas Roy, Guru Duttas, Meboobas Khanas ir Rajas Kapooras buvo atsidėję įprastinėms eskapistinėms melodramoms, mitologiniams filmams ir socialinėmis temomis kuriamiems vadinamiesiems *masala.* Tai ir lėmė, jog šis režisierius niekada nebuvo taip gerai vertinamas namie kaip užsienyje.

7-ojo dešimtmečio filmuose *Deivė* (1960), *Didelis miestas* (1963), *Vieniša žmona* (1964) bei *Dienos ir naktys miške* (1970) Ray daugiausia gilinosi į žmonių tarpusavio santykius, daug dėmesio skyrė bengalų kultūrai. Gavęs priekaištų už Indijos socialinių ir ekonominių bei religinių problemų ignoravimą, jis parodė daugiau politinio sąmoningumo filmuose *Priešininkas* (1971), *Tolimas griausmas* (1973), *Tarpininkas* (1979) ir *Tautos priešas* (1989).



99 Ingmaro Bergmano *Persona* (1966). Bibi Andersson – slaugė Alma ir Liv Ullmann – serganti aktorė Elizabet Fogler. Perteikti tai, kaip laipsniškai Alma persiima Elizabet nerimu, Bergmanas pasitelkė dvigubą ekspoziciją, kur susilieja į viena abiejų moterų veidai.

Ingmaras Bergmanas, studijavęs operą ir teatrą, pradėjo kino kūrėjo karjerą kaip scenaristas. Per pokario dešimtmetį jis pastatė trylika ekspresionistinių (kai kurie iš jų neorealistiniai) filmų – temomis jie priminė Ibseną ir Strindbergą, o tonu Stillerį, Sjöströmą ir Dreyerį. Statydamas, be kitų, *Troškulį* (1949), *Vasarą su Monika* (1952) ir *Juokdarių vakarą* (1953), Bergmanas paprastai naują idėją pirmiausia įkūnydavo romane, o tik paskui rašydavo scenarijų. Tuo metu jis užmezgė ilgalaikius ryšius su operatoriumi Gunnaru Fischeriu bei aktoriais Maxu von Sydowu, Gunnaru Björnstrandu, Ingrid
99 Thulin, Eva Dahlbeck, Gunnel Lindblom bei Harriet ir Bibi Andersson (o vėliau ir Liv Ullmann bei Erlandu Josephsonu).

Po *Vasarvidžio nakties šypsenų* (1955), – įmantrios erotinės komedijos, pamatine tema artimos *Žaidimo taisyklėms*, – Bergmanas ėmėsi metafizinių klausimų. *Septintajame antspaude* (1956), Viduramžių maro, nuodėmių ir nepakantumo pasaulyje besirutuliojančioje alegorijoje, jis pasitelkė sukre-

čiantį Švedijos peizažą ir ekspresionistinį apšvietimą (tarkim, šešėlių „mirties šokyje“), o šio filmo tema – žmogaus santykis su Dievu ir gyvenimo prasmė – kartojasi ir *Žemuogių pievelėje* (1957). Pastarajame filme pagyvenusio profesoriaus (Victoro Sjöströmo), vykstančio gauti garbingą laipsnį, pasąmonę Bergmanas pripildo iš tamsos išnyrančių košmarų ir švytinčių nostalgiškų vaizdų – tai nelyginant odisėja per tamsiąją žmogaus būties pusę savęs suvokimo link. Šiuose filmuose, taip pat ir *Gyvenimo pakrašty* (1958) bei *Šaltinis* (1960) dar yra kruopelė tikėjimo Dievo buvimu ir žmogaus polinkiu į gera, o „kamerinių pjesių“ trilogija *Kaip veidrodyje* (1961), *Komunija/ Žiemos šviesa* ir *Tyla* (abu 1963) prislegia savo beprošvaisčiu pesimizmu.

Sulig paskutiniuoju šios trilogijos filmu užsimezgė Bergmano ryšys su operatoriumi Svenu Nykvistu, tuomet pradėjo kisti ir teminiai bei vaizdiniai akcentai. Bergmanui priėmus Nykvisto eksperimentus, paskatintus daugiausia to meto prancūzų ir italų kino, šio filmuose atsirado naujo metaforiškumo, režisierius panaudojo atsiribojimo priemones, sutraukiusias erdvės, laiko ir priežastingumo vienumą. Naujosios Bergmano temos – tapatybės ir motyvacijos, kūrybiškumo ir suvokimo – pirmiausia pasirodė trilogijoje *Persona* 99
(1966), *Vilko valanda* ir *Gėda* (abu 1969), o paskui ir kupinoje įtampos kaltės ir įtūžio dramoje *Aistra* (1969) bei įmantrioje atsiminimų bei atgailos studijoje *Šnabždesiai ir riksmas* (1972), – abiejuose pastaruosiuose ekspresyviai panaudota spalva, garsai ir teleobjektyvas.

Scenos iš vedybinio gyvenimo (1974) bei *Iš marionečių gyvenimo* (1980) nagrinėjo yrančius šeimos tarpusavio santykius, o režisieriaus karjerą Bergmanas baigė optimistine gaida filme *Fanė ir Aleksandras* (1982), kuriame, kaip ir pagal jo scenarijų kuriamame Bille Augusto filme *Geriausi ketinimai* (1992) buvo daugybė autobiografinių detalių, taip pat ir užuominų apie atgimusį tikėjimą iliuzija ir kūryba, apie kurį neužsimenama nuo pat filmo *Veidas* (1958).

Būdamas iš esmės religingas, Bergmanas manė, jog filmo statymas – didingas užmojis, panašus į Viduramžių katedros statybą. Jo kūryba, pasižyminti vientisumu, drąsa ir įžvalga, atskleidė kino gebėjimą pateikti vizualiai įtaigų ir intelektualiai intriguojantį problemų, jausmų ir ironiškų gyvenimo bruožų skerspjūvį.

Bergmanas visus savo filmus statė iš valstybės subsidijų, o Luisas Buñuelis buvo klajoklis, pasirengęs veikti komerciškesnės orientacijos pramonėje. Padirbėjęs prodiuseriu Europoje, karo dokumentinių filmų montuotoju Niujorke ir ispaniškai garsinamų filmų poskyrio viršininku Holivude, jis nuklydo į Meksiką, kur po dviejų populiarių komedijų jam pasiūlė režisuoti filmą



100 Leonardo da Vinci „Paskutinę vakarienę“ parodijuojanti vargetų puota iš *Viridianos* (1961), nuožmios Luiso Buñuelio fašizmo ir katalikybės satyros, palydimos ištraukų iš Händelio „Mesijo“.

Jauni ir prakeikti (1950). Šiurpinantis siurrealizmo, froidizmo ir atšiauraus realizmo kokteilis, *Jauni ir prakeikti* – tai pasakojimas apie miesto jaunimo nusikalstamumą, drauge ir niekingos, piktos žmogaus prigimties studija. Nors šis filmas sugrąžino Buñueliui reputaciją, bet nėmaž nepadėjo išsivaduoti iš ankštų biudžetų ir trumpų gamybos terminų – taip suvaržytas režisierius pastatė *Zuzaną* (1951), *Iliuzija važinėjasi tramvajumi* (1952) ir labai savitai ekranizuotus *Robinzoną Kruzą* (1952) bei *Vėtrų kalną* (1953).

Buñuelio klajonių tarp Meksikos ir Europos laikotarpis vėl buvo labai vaisingas, tuo metu jis dirbo veik nekrintančiu į akis stiliumi, įvairaus nuožmumo lygio satyriniuose filmuose nagrinėdamas pamėgtas temas: katalikybės
100 veidmainystės ir bejėgiškumo (*Jis*, 1952, *Nazarietis*, 1958, *Viridiana*, 1961, ir *Atsiskyrėlis Simonas*, 1965), dėl buržuazinio susitaikėliškumo atsirandančios tironijos (*Arčibaldo de la Kruzo nusikaltėliškas gyvenimas*, 1955, ir *Angelas naikintojas*, 1962) ir fašizmo blogybių (*Tai vadinasi aušra*, 1955, *Blogio rojus*, 1956, *Nuodėmės respublika*, 1960, *Kambarinės dienoraštis*, 1964).

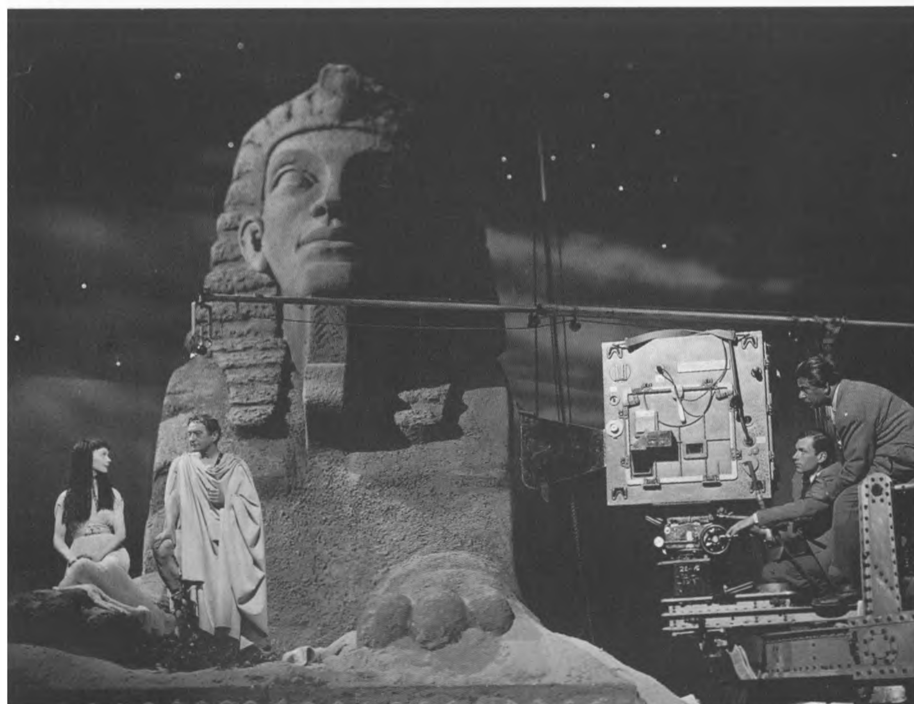
Vėlesnieji Prancūzijoje sukurti Buñuelio filmai erotinės aistros (*Dienos gražuolė*, 1967, *Tristana*, 1970, *Niūrus aistros objektas*, 1977) ir tradicijų

sustabarėjimo (*Kuklus buržuazijos žavesys*, 1972, ir *Laisvės fantomas*, 1974) temomis buvo daug sudėtingesnio stiliaus, tema čia traktuojama ne taip griežtai, tačiau juose išliko tas nepakartojamas eksperimento, anarchijos ir moralumo mišinys, padaręs jį vienu originaliausių ir maištingiausių menininkų.

Tačiau to paties nebūtų galima pasakyti apie J. Arthurą Ranką, Didžiosios Britanijos kino pramonės monopolininką, pokariu itin aktyviai bandžiusį įsiveržti į Amerikos rinką. Vis dėlto Holivudas kur kas vikriau sukosi kurdamas trumpas melodramas bei filmus apie karą, nei tai darė Rankas ar Gainsborough, ir tik Alexanderiui Kordai pavyko įkelti vieną koją į tą rinką – bendros gamybos filmais ir dar pardavus Londono filmų katalogą televizijai. Paradoksalu, bet sėkmingiausi to meto britų filmai buvo tie, kurie tęsė senąją tradiciją – komedijos ir literatūrinių kūrinių ekranizacijų. 101

Prodiuserio Michaelo Balcono ir režisierių Henry Corneliuso (*Pasas Pimlikui*, 1949), Roberto Hamerio (*Geros širdys ir koronetai*, 1949), Charleso 102
Crichtono (*Lavandų kalvos gauja*, 1951) ir Alexanderio Mackendricko (*Žmogus baltu kostiumu*, 1951, ir *Damų žudikai*, 1955) „Ealing" studijos komedi-

101 Vivien Leigh ir Claude'as Rainsas filmuojant George'o Bernardo Shaw *Cezario ir Kleopatros* (Gabrielis Pascalis, 1945) ekranizaciją.



jos daug pelnė iš gudrių scenarijų, nedidelio mastelio ir aistringos – ypač
102 Aleco Guinnesso – vaidybos.

Pagarbiai ir kruopščiai sumeistrautos geriausios to meto ekranizacijos buvo įkūnytos iškiliausių šalies talentų: Laurence'o Olivier (*Hamletas*, 1948, ir *Ričardas III*, 1955), Davido Leano (*Trumpas susitikimas*, 1945, *Didieji lūkesčiai*, 1946, ir *Oliveris Tvistas*, 1948) ir Anthony Asquitho (*Vinslovo berniukas*, 1948, *Browningo versija*, 1951, ir *Kaip svarbu būti rimtam*, 1952). Nors ir labiau stilizuotos, Thoroldo Dickinsono (*Pikų dama*, 1949), Carolo Reedo (*Atliekamas žmogus išeina*, 1946, *Subyrėjęs stabas*, 1948, ir *Trečiasis žmogus*) bei Michaelo Powello ir Emerico Pressburgerio (*Juodasis narcizas*, 1946, *Raudoni batai*, 1948, *Hoffmano pasakos*, 1951) ekranizacijos buvo taip pat svarus įnašas į šį žanrą.

Pokario prancūzų kinas irgi vargo dėl to, kad pernelyg daug dėmesio buvo skiriama ekranizacijoms. Iš tiesų filmuose, pastatytuose laikantis „kokybės tradicijos" ir pagal tokių scenaristų kaip Charles'is Spaakas, Jeanas Aurenche'as, Pierre'as Bostas ir Jacques'as Sigurd'as scenarijus dialogas taip užgožė vaizdą, kad Truffaut atmetė juos kaip dvigubai literatūrinius filmus. Be to, daugumai režisierių, besilaikančių „tradicijos" reikalavimų, o ir statančių šiuolaikinius *film noir*, pirmiausia rūpėjo stilingai pavaizduoti tikrovę, tad daugelis jų nuklysdavo į šaltą akademizmą.

Kruopščiai sukonstruoti ir meistriškai suvaidinti to meto prancūzų filmai dažniau buvo statomi komercinės orientacijos amatininkų nei tikrų menininkų. Patys patikimiausi ekranizatoriai buvo Claude'as Autant-Lara (*Įsikūnijęs velnias*, 1947) ir Jacqueline Audry (*Už uždarų durų*, 1954), o Yves'as Allégret (*Toks mielas mažytis paplūdimys*, 1949), Henri Georges'as Clouzot (*Mokestis už baimę*, 1953 ir *Apsėstieji*, 1954) bei André Cayatte'as (*Lai bus įvykdytas teisingumas*, 1950) buvo pagrindiniai *noir* atstovai.

Nepalyginamai savitesnis pasirodė René Clément'as (g. 1913), geriausi jo darbai – apie karą (*Bėgių karas*, 1946, *Prakeiktieji*, 1947) ir *Uždrausti žaidimai*, 1952), Jacques'as Beckeras, specializavęsis psichologinės komedijos (*Antuanas ir Antuanetė*, 1947, ir *Eduardas ir Karolina*, 1951) ir trilerių srity (*Aukso šalmas*, 1952, ir *Grisbis*, 1953) bei Jeanas Pierre'as Melville'is (*Siaubingi vaikai*, 1949, ir *Nenuorama Bobas*, 1955), kurio nepriklausomi filmai padarė įtakos Naujajai bangai.

Vis dėlto Jeanas Cocteau (1889–1963), vienas iškiliausių literatūrinės krypties atstovų, ir studijos stilistas Maxas Ophülsas (1902–1957) įrodė, kad ir asmeninės vizijos suderinamos su „kokybe". Kaip kontrastas *Siaubingų tėvų* (1948) klaustrofobiniam realizmui, daugumoje kitų Cocteau darbų atsiskleidė



102 Valerie Hobson – gedinti našlė ir Alecas Guinnessas – vieninteliai likę Askoinų šeimos nariai Roberto Hamerio filme *Geros širdys ir koronetai* (1949).

susižavėjimas formaliuoju ekspresionizmu, kitaip tariant, galimybe kino priemonėmis perteikti iš materialių paviršių sukurtą įsivaizduojamą realybę. *Gražuolėje ir pabaisoje* (1946), Vermeerio tapybos įkvėptoje pasakos ekranizacijoje, jis panaudojo švytintį bespalvį vaizdą ir Méliès triukus šiuolaikinei moralei tyrinėti. Panašias priemones Cocteau taikė ir vėliau, gilindamasis į menininko įkvėpimo procesą *Orfėjuje* (1950) bei poezijos, pasąmonės ir mirties ryšius filme-išpažintyje *Orfėjo testamentas* (1959).

Dar didesnis klajoklis nei Buñuelis, Ophülsas pastatė savo 21 filmą šešiose skirtingose šalyse. Jis atvyko į Prancūziją 1950 m. po derlingo laikotarpio Holivude, davusio įtaigią melodramą *Nepažįstamosios laiškas* (1948) bei 1949 m. *films noirs Sugautas* ir *Beprotiška akimirka*. Pagarsėjęs savo ištikimybe laiką atspindinčiai detalei, kruopščiu ir grakščiu kameros darbu ir nepaprastu sugebėjimu komponuoti kadrą (o to jis daugiausia išmoko iš eks-



103 Anne Wiazemsky su tikrąja puikios Robert'o Bressono parabolės *Atsitiktinai Baltazaras* (1966) žvaigžde.

presionistų ir prancūzų impresionistų), – Ophülsas filmus *Žvalgyba* (1950), *Malonumas* (1951) ir *Ponia De...* (1953) prisodrino sociologinės von Stroheimo įžvalgos, ciniškos Lubitscho išminties ir von Sternbergo faktūros rafinuotumo. Paskutinis jo filmas buvo *Lola Montès* (1955), nechronologiški vienos pagarsėjusios XIX a. kurtizanės memuarai. Jausmų nenuoširdumą Ophülsas perteikė stilizuotomis spalvomis ir dekoracijoms, o filmuodamas ilgais planais vis suko ratu Christiano Matras kamerą, dažnai aprėmindamas kadrą išilgai vertikalių, kad taip suskaidytų sinemaskopinę erdvę. Šis filmas – puikiai atliktas plačiaekranės *mise-en-scène* pratimas, deja, nepatraukė žiūrovų ir buvo šaltakraujiškai iškarpytas bei permontuotas prodiuserių.

Nors Cocteau ir Ophülsas priklausė *Cahiers* kritikų vadinamajam tėtušių kinui (*cinéma du papa*), jiedu smarkiai paveikė Naujosios bangos kino kūrėjus. Dar labiau pastaruosius įtakojo Robert'o Bressono (1907–1982), Jacques'o Tati (1908–1982) ir 6-ojo dešimtmečio dokumentininkų sąjūdis.

Buvusio scenaristo Bressono karo metų darbai *Nuodėmės angelai* (1943) ir *Bulonės miškelio damos* (1945) aiškiai priklausė scenarijaus filmų tradicijai. Tačiau pradedant *Kaimo kunigo dienoraščiu* (1950) ir *Nuteistasis mirti pabėgo* (1956) jau justi kietas psichologinis realizmas, nulemtas asketiško požiūrio į vaidybą, dialogą ir režisūrą. Literatūros kūriniais paremti, kruopščiai sukonstruoti jo filmai *Kišenvagis* (1959), *Žanos d'Ark teismas* (1962) ir

Atsitiktinai Baltazaras (1966) bei liūdnesni *Romioji* (1969), *Keturios svajoklio naktys* (1971) ir *Pinigai* (1983) per vienišių išgyvenamą krizę bando atskleisti žmogaus dvasingumo prigimtį. Tematika ir stilistika Dreyerį primenančiais Bressono darbais dėl jų natūraliai supinto dialogo ir nebylių kadrų poezijos itin žavėjosi Bazinas. 103

Jacques'o Tati santūriojo komiko charakteris buvo surinkęs po kruopelę sudėtingos nebyliosios Linderio, Chaplino ir Keatono klaunados. Jo *Šventės diena* (1948), *Pono Julo atostogos* (1953), *Mano dėdė* (1958), *Playtime* (1967) ir *Judėjimas gatve* (1971) sujungė satyrą, greito veiksmo ir charakterių komediją, visų jų pagrindas – akylas žvilgsnis į žmonių elgesį ir išmanus pasišaipymas iš šiuolaikio pasaulio trūkumų ir absurdų. Tati pokštai visada pakankamai išskleisti laike ir erdvėje, iš pažiūros nematyti, kaip kruopščiai jie buvo rengiami, kiekvienąsyk išmoningai pasinaudojant rekvizitu ir iškraipytais garsais. Tati pasimirė statydamas filmą tinkamu pavadinimu – *Sumaištis*, kur vėl būtų puikiai pasireiškęs jo geraširdis ištįsėlis *alter ego* – ponas Julo. 104

104 Angliškasis Jacques'o Tati *Pono Julo atostogų* (1953) variantas prasideda užrašu „Neieškokite siužeto, nes atostogos skirtos linksmybėms". Tačiau po išradingos komedijos apvalku slypėjo įžūliausias pasakojimo konvencijų, palaikiusių kino gyvybę nuo Griffitho laikų, puolimas.



Svarbiausias Naujosios bangos stilistinis šaltinis buvo dokumentininkų sąjūdis. Jeanas Grémillonas (*Aušta birželio šeštoji,* 1945), Georges'as Rouqier (*Farrabique,* 1946), Roger Leenhardtas (*Paskutinės atostogos,* 1948) ir Alainas Resnais (*Naktis ir rūkas,* 1955) – visi jie smarkiai prisidėjo prie šios stilistikos formavimo, bet svarbiausia dokumentininkų figūra buvo, be abejonės, Georges'as Franju (1912–1987). Sykiu su Henri Langlois jie sukūrė kino archyvus „La Cinémathèque Française" (1937). Savąjį siaubo ir lyrizmo lydinį Franju liejo iš ekspresionizmo su realizmu – šitokia stilistika būdinga jo filmams *Žvėrių kraujas* (1949), *Hôtel des Invalides* (1951) ir jo pilnametražiui debiutui, siurrealistiniam pusiau dokumentiniam filmui *Prižiūrėtojai* (1958).

Franju darbai, grįžtantys prie Vigo ir poetinio realizmo, o sykiu pranašaujantys *Cahiers* kartos radikalizmą, buvo svarbiausia grandis, susiejusi tradicinį prancūzų filmą ir Naująją bangą, kuri, pasak daugelio kritikų, pirmiausia prasiveržė 1954 m. Agnès Varda filmu *Le Pointe courte.*

Naujos įkvepiančios idėjos. 1959–1970 m.

„Klasikinis filmas nepajėgia perteikti tikrojo dabarties gyvenimo ritmo, – rašė Alainas Resnais. – Visi jaučia, kad gyvenimas padrikas. Tai liudija ir dailė, ir literatūra, tad kodėl kinas, užuot laikęsis tradicinio pasakojimo, negalėtų atspindėti nūdienės tikrovės.“ 1959 m. Resnais filmas *Hirosima, mano meile* buvo vienas iš trejeto – kiti du François Truffaut *400 smūgių* ir Jeano Luco Godard'o *Iki paskutinio atodūsio*, – parodžiusių, kad radosi nauja audiovizualinė kalba, kuria galima kurti Resnais pranašautąjį dramaturginį impresionizmą.

Tokioms lanksčioms ir subtilioms kaip literatūrinės kalbos raiškos priemonėms susiformuoti padėjo *kameros-plunksnakočio* (*camera-stylo*) sąvoka, pirmą kartą pavartota kritiko ir režisieriaus Alexandre'o Astruco 1948 m. *L'Ecran français* paskelbtame straipsnyje. Kitą Alexandre'o Astruco teiginį, jog filmo autorius esąs režisierius, Truffaut savo 1954 m. „kokybės tradicijos“ atakoje, pavadintoje „Tam tikra prancūzų kino tradicija“, pakrikštijo „autoriaus politika“. Pasak „autoriaus teoriją“, svarbiausi yra tie filmai, po kuriais režisierius „pasirašo“ – kuriuose atsiskleidžia jo asmenybė ir svarbiausios jam temos. Tokio *autorių kino* (*cinéma d'auteurs*) erdvėj radosi vietos Gance'ui, Vigo, Rossellini, Renoirui, Cocteau, Ophülsui ir Bressonui, taip pat Holivudo *režisūros meistrams* (*metteurs-en-scène*) Langui, Hawksui, Fordui, Hitchcockui, Wellesui ir Nicholas Ray.

Truffaut esė pasirodė kino žurnale *Cahiers du cinéma*, – šis leidinys, redaguojamas André Bazino ir Jacques'o Doniol-Valcroze'o, energingai populiarino mizanscenos ir *autorių* politikos principus. Kiti nuolatiniai *Cahiers du cinéma* korespondentai buvo jaunieji sinefilai Claude'as Chabrolis, Jeanas Lucas Godard'as, Jacques'as Rivette'as ir Ericas Rohmeras; išauklėti Henri Langlois bei Prancūzų sinematekos, jie ėmė suvokti tuomet viešpatavusio kino trūkumus ir vertinti ankstesnių autorių meistriškumą. Langlois paakino juos įgyvendinti savo teorijas praktikoje, ir įkvėpti kritikų liaupsių, kurių sulaukė Agnès Varda *La Pointe courte* (1954) bei Roger Vadimo *Ir Dievas sukūrė moterį* (1956) komercinės sėkmės, jie susuko tuzinus 16 mm trumpametražių, be kitų, tai buvo Rivette'o *Ganytojo taurė*

(1956), Truffaut *Padaužos* (1957) ir *Visų berniukų vardas Patrikas* (Godard'as, irgi 1957).

Įkūniję pagrindinius Naujosios bangos estetikos postulatus, šie ankstyvieji filmai pademonstravo ir daugelį būdingiausių sąjūdžio technikos ypatybių. Svarbiausios iš jų buvo filmavimas tikruose interjeruose, gatvėse (pasitelkus natūralią šviesą, tiesioginį garsą, naudojant rankines kameras), improvizacijos, garbinamiems autoriams skirti intarpai, familiarūs juokai ir netradicinis montažas. Be šių, įprastam pasakojimo laiko ir erdvės vieniui sutraukyti Naujosios bangos kūrėjai sąmoningai naudojo ir specifines kino priemones: diafragmavimą, trūkčiojantį kameros judėjimą, filmavimo greičių kaitą, staigius kameros judesius artėjant prie objekto ir šuoliuojančius planų jungimus. Be to, jie atkreipė žiūrovų dėmesį į kino polinkį savianalizėn ir autoriaus galią ne tik sukurti filmą, bet įtakoti ir jo suvokimą. Iš tiesų jiems taip rūpėjo perteikti savo darbų „filmiškumą", kad daugelis net į veiksmą įterpdavo filmo gamybos kadrų. Technikos naujoves papildė ir dramaturgijos eksperimentai – neaiškūs priežastiniai ryšiai, apgaulingi tono pasikeitimai, nukrypimai, neapibrėžti veikėjų motyvai ir dviprasmiškos išvados – visa tai padidino estetinį nuotolį tarp žiūrovo ir filmo.

Iš pradžių Naujosios bangos poveikis buvo toks stiprus, kad 1959–1962 m. daugiau nei šimtas režisierių sugebėjo gauti pinigų ir debiutuoti pilno metražo filmais. Tačiau *nouvelle vague* kaip kolektyvinis reiškinys greit nunyko, ir tolesnė įtaka, kurią prancūzų kinui tebedarė nedidelė režisierių grupelė, iš esmės priklausė nuo kiekvieno jų savitos vizijos sėkmės.

Komerciniu požiūriu iš šios grupelės labiausiai pavyko François Truffaut (1932–1984). Paveiktas Renoiro, Hichcocko, *film noir* ir Holivudo B kategorijos filmų, Truffaut buvo vienas kandžiausių *Cahiers* kritikų. Tačiau nors ir davęs Naujajai bangai pradinį postūmį, kai jo *400 smūgių* gavo 1959 m. Kanų festivalio prizą už geriausią režisūrą, Truffaut galiausiai virto viena tradiciškiausių šio sąjūdžio figūrų. Operatoriaus Henri Decae nufilmuoti *400 smūgių* buvo negailestingas pasakojimas apie paauglystę, jame sąmoningai atgaivinamas neorealizmas, subjektyvios Murnau kameros stilistika, justi Vigo filmo *Nulis už elgesį* įtaka. Sukurtas tik už 75 000 dolerių, šis filmas pradėjo pusiau autobiografinių filmų ciklą, – į jį įeitų Antuano ir Koletės epizodas iš kino novelių rinkinio *Dvidešimtmečių meilė* (1962), taip pat *Pavogti bučiniai* (1968), *Namų židinys* (1970) ir *Bėganti meilė* (1979), kuriuose Jeanas Pierre'as Léaud atliko pagrindinį Antuano Duanelio vaidmenį.



105 Henri Serre'as – Džimas, Jeanne Moreau – Katarina ir Oskaras Werneris – Žiulis režisieriaus François Truffaut filme *Žiulis ir Džimas* (1961). Šioje Henri Pierre'o Roche'o romano ekranizacijoje gausu aliuzijų į įvairius dailės, literatūros, dramos ir muzikinius šaltinius; tai buvo pergalinga „kokybės tradicijos" ir Naujosios bangos sintezė.

Kaip ir derėjo tam, kas pelnė „kokybės tradicijos" rykštės reputaciją, Truffaut ėmėsi ekranizacijos – ir rimtos literatūros, ir skaitalo – kaip autorius, o ne „džentelmenas, suklijuojantis paveikslėlius." Po gangsterių filmo pastišo *Nešaukite į pianistą* (1960), knibždėte knibždančio vaizdinių kalambūrų ir citatų iš įvairiausių Holivudo žanrų, buvo sukurtas *Žiulis ir* 105
Džimas (1961), – duoklė poetiniam realizmui. Filmo pagrindas – tiksliai laikotarpį atkuriantis lyrinis scenarijus, smarkiai justi ir Edgaro G. Ulmerio vesterno *Nuoga aušra* (1956) įtaka. Vaidino prityrę aktoriai Jeanne Moreau, Oskaras Werneris ir Henri Serre'as, o filmavo iškiliausias Naujosios bangos operatoriaus Raoulis Coutard'as. Filme panaudotas ilgo kintamojo židinio objektyvas, sulėtintas filmavimas, sustingę kadrai ir anamorfiniai iškraipymai – visa tai skirta fatališkai nuotaikai palaikyti ir atskleisti pagrindiniam Truffaut teiginiui, jog „monogamija neįmanoma, bet visa kita – dar blogiau".

Vėlesni jo filmai – *Pašėlęs vaikas* (1970), *Adelės H. istorija* (1975), *Žaliasis kambarys* (1978), *Paskutinis metro traukinys* (1980) ir hičkokiški trileriai *Nuotaka vilkėjo juodai* (1967), *Misisipės sirena* (1969) ir *Linksmasis sekmadienis* (1983) – irgi rėmėsi grožinės literatūros kūriniais, jie paskatino kai kuriuos kritikus užsipulti Truffaut, jog šis naudojasi ta pačia oficialiosios srovės strategija, kurią taip smarkiai šovėsi diskredituoti. Vis dėlto kiekvienas naujas jo filmas liudijo, kaip sklandžiai Truffaut naudojasi kino kalba, kurią pats padėjo kurti, o pats drąsiausias jo darbas yra *Amerikietiška naktis* (1973) – savianalitiška odė filmo kūrybai, ištrinanti ribas tarp iliuzijos ir tikrovės.

Daug radikalesni už Truffaut forma ir turiniu buvo Jeano Luco Godard'o (g. 1930) darbai – iš visų *Cahiers* kino kūrėjų karingiausio stiliaus ir ideologijos. „Naująją bangą, – rašė jis, – galima apibrėžti nauju šio stiliaus santykiu su tikrove." Kiekvieną savo kūrybos tarpsnį Godard'as ir paskyrė tam, kad iš naujo apibrėžtų šį santykį – panaudodamas visas kino intelektualinės, politinės ir meninės raiškos galimybes.

Debiutiniame Godard'o pilnametražiame *Iki paskutinio atodūsio*, pagrįstame Truffaut novele, yra veik visos būdingosios Naujosios bangos raiškos priemonės, ir daugelis laiko jį įtakingiausiu šios bangos filmu. Kaip duoklė pasmerktiems Jeano Gabino ir Humprey Bogarto antiherojams, skirtas Amerikos B kategorijos filmų studijai „Monogram", šis darbas buvo pirmasis iš daugelio, sumodeliuotų pagal *film noir* ir gangsterių žanrus – *Mažasis karei-*
106 *vis* (1960), *Mažoji gauja* (1964), *Alfavilis* (1965), *Kvailelis Pjero* (1965) ir *Made in USA* (1966).

Tuo pat metu, kai statė šias duokles parodijai, Godard'as prisidėjo prie keleto jungtinių negryno žanro filmų projektų, taip pat ėmėsi „kritinių esė" serijos – *Tai mano gyvenimas* (1962), *Karabinieriai* (1963), *Ištekėjusi moteris* (1964), *Moteriška/vyriška* (1966), *Šis tas, ką apie ją žinau* (1966), *Kinė* (1967) ir *Savaitgalis* (1967). Šiuose vis aiškiau politizuotuose ir eksperimentiškesnės formos savianalizės pratimuose į visiškai laisvą pasakojimo struktūrą jis įterpė interviu, pokalbių, pasisakymų, statistikos duomenų, šūkių, simbolių ir kaligrafijos – šitaip siekdamas atskleisti, kokia perkrauta yra kino kalba ir drauge parodyti Vakarų kapitalizmo nuosmukį.

Sukūręs *Linksmą žinojimą* (1968) Godard'as žengė į dar radikalesnę pakopą. Atmetęs *autoriaus* statusą, jis sudarė Dzigos Vertovo vardu pavadintą grupę su maoistu intelektualu Jeanu Pierre'u Gorinu, – kad „politinius filmus galėtų statyti politiškai". Vienuolikoje „esė", kurias davė šis bendradar-



106 Anna Karina ir Jeanas Paulis Belmondo režisieriaus Jeano Luco Godard'o filme *Kvailelis Pjero* (1965). Ekranizuodamas Lionelio White'o romaną *Manija*, Godard'as dirbo be scenarijaus, spontaniškai – tai buvo drąsus bulvarinio skaitalo, *hommage* ir literatūrinių bei filosofinių užuominų lydinys.

biavimas, be kitų, *Britų garsai* (1969), *Rytų vėjas* (1969), *Viskas gerai* (1972), revoliucingai panaudoti garsiniai ir vaizdiniai įvaizdžiai, komentuojantys daugybę įvairių to meto klausimų, vis dėlto akivaizdu, jog Godard'ui labiau rūpėjo bendravimas ir filmo statymas, o ne politinė agitacija.

1973 m. Godard'as išsiskyrė su Gorinu ir tokiuose filmuose kaip *Antras numeris* (1975) bei *Šešiskart du* (1976) ėmė ieškoti naujų kino galimybių, jungdamas kino juostą su vaizdajuoste. 1980 m. kino teatrų parodai jis pastatė *Gelbėkit, kas galit (gyvenimą)*, o vėlesniuose filmuose *Aistra* (1982), *Vardas: Karmen* (1983), *Sveika, Marija* (1984), *Detektyvas* (1985) ir *Karalius Lyras* (1987) bandė įsikverbti į kino prigimties ir prasmės gelmes, užsipuldamas net ir pačios Naujosios bangos teiginius.

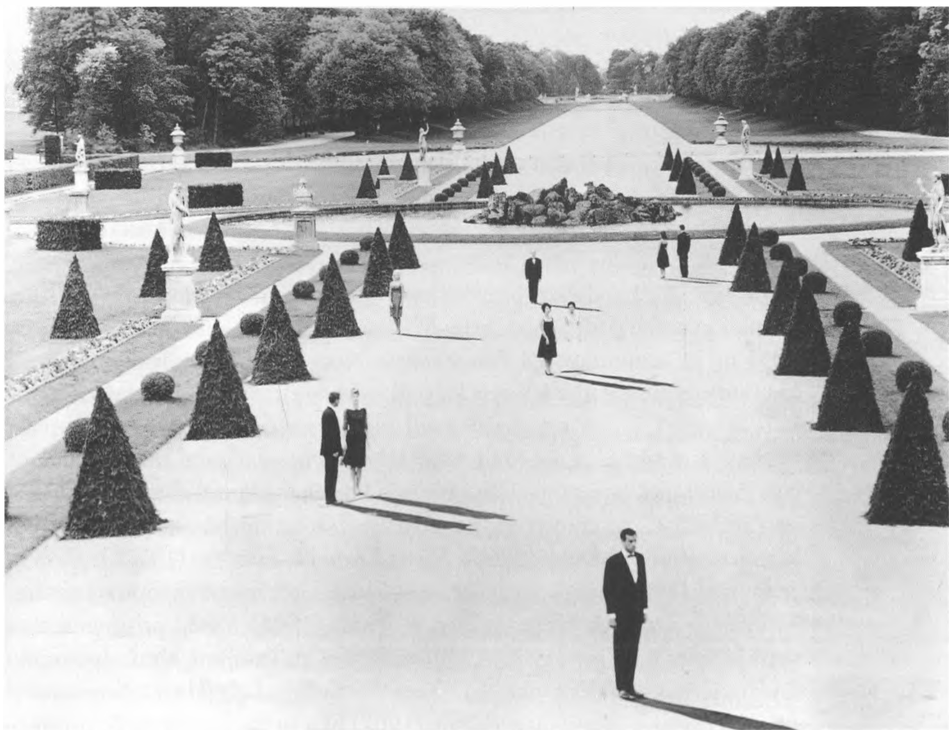
Nėmaž nenusileidžiantis kūrybingumu Godard'ui, bet gerokai tradiciškesnės tematikos ir stiliaus Claude'as Chabrolis (g. 1930) buvo pirmasis

Cahiers kritikas, ėmęs kurti filmus. Tačiau kai filmui *Malonios moterys* (1960) nepavyko pakartoti *Gražuolio Seržo* (1958) ir *Pusbrolių* (1959) sėkmės, kitą dešimtmetį Chabroliui teko atsidėti populiarių trilerių gamybai. Tiesą sakant, be viso ciklo stilingų *hommage* Hitchcockui, – filmų svarbiausiomis Chabroliui manijos ir prievartos temomis (*Elnės,* 1968, ir *Trūkis,* 1970) bei kitų, tyrinėjančių žmogžudystės poveikį mažai socialinei grupei (*Neištikima žmona,* 1968, *Te žvėris žūva!,* 1969, ir *Mėsininkas,* 1970), jo kūryba buvo labai nenuosekli. Tačiau gili psichologinė įžvalga ir atsiribojimo pozicija Chabrolio filmuose pelnė jam vieno populiariausių Prancūzijos režisierių vardą.

Chabrolio gamybos kompanija AJYM finansavo pirmuosius jo *Cahiers* kolegų, Jacques'o Rivette'o (g. 1928) ir Erico Rohmero (g. 1920) darbus. Truffaut teigė, jog Naujoji banga ir prasidėjo „Rivette'o dėka", o *Cahiers* jo debiutinį pilnametražį *Paryžius priklauso mums* (1960) paskelbė „svarbiausiu ir neabejotinai moderniausiu naujojo kino darbu". Tačiau Rivette'ui vis tiek teko kautis, kad surastų nišą savo ilgiems, oriems ir sudėtingiems darbams, tokiems kaip *Vienuolė* (1965), *Kvaila meilė* (1968), *Selina ir Žiuli visai apsimelavo* (1974) bei *Gražioji pikčiurna* (1991), – išsiskiriantiems ypatingu vientisumu bei atveriantiems daugybę tapatybės ir kūrybinio proceso paslapčių.

Jei Rivette'ą laikysim Naujosios bangos novelistu, tai Ericas Rohmeras, po Bazino tapęs *Cahiers du cinéma* redaktoriumi, buvo ryškiausias apsakymo žanro atstovas. Rohmeras teigė, jog kuria veikiau „minčių nei veiksmų" kiną, kad mažiau pasakoja apie tai, „ką žmonės veikia, o daugiau apie tai, kas vyksta jų galvose, kai jie tai daro". Pirmasis jo sausų, filosofinių, tačiau itin kinematografiškų kamerinių dramų ciklas „Šešios pamokomos istorijos" (1962–1972) nagrinėjo asmens tapatybę ardantį seksualinį potraukį; tuo pat metu prasidėjo ir jo ilgalaikis bendradarbiavimas su operatoriumi Nestoru Almendrosu. Lygiai intymios atmosferos ir iškalbingo „Komedijų ir patarlių" seksteto (1980–1987) centre buvo aikštinga jaunystė, sugebanti atsilaikyti ištikus emocinei krizei – ši tema kartojosi ir vėlesniame „Keturių metų laikų" cikle.

Rohmeras buvo paskutinis iš *Cahiers* įkūrusių kritikų, perėjęs į *autorių* stovyklą. Vis dėlto ne visi kino menininkai, tradiciškai siejami su Naująja banga, ėjo tuo pačiu keliu. Daugelis jų, iškilus šiam sąjūdžiui, jau dirbo kino pramonėje, taip pat ir vadinamosios „kairiojo kranto" mokyklos atstovai Alainas Resnais, Agnès Varda, Jacques'as Demy, Chrisas Markeras bei Louis Malle'is, nepriklausęs jokiai stovyklai.



107 Alaino Resnais *Paskutiniais metais Marienbade* (1961). Šioje sudėtingoje, modernioje realybės studijoje, Sachos Vierny nufilmuotoje „Dyaliscope" sistema, simbolinę prasmę įgyja judančios kameros kadrai bei griežtos geometrinės kompozicijos.

Buvęs montuotojas ir dokumentininkas Alainas Resnais (g. 1932) suvokė kino kūrimą kaip kolektyvinį meną ir visada dirbo drauge su scenaristais (vien rašytojais – Jeanu Cayroliu, Margueritte Duras ir Alainu Robbe-Grillet) bei operatoriumi Sacha Vierny. Jo užmojis – žodinį tekstą paversti vaizdų poezija. Smarkiai paveiktas Henri Bergsono laiko ir „kūrybinės evoliucijos" teorijų, Resnais sukūrė sudėtingų, asketiškų, užuominomis grįstų filmų, kuriuose stengėsi sukurti „tokią kino formą, kuri priartėtų prie romano, nesilaikydama jo taisyklių" ir taip kompensuoti savosios raiškos priemonės „tikrosios sintaksės" stygių. Laiko ir atminties temos vyrauja daugumoje jo filmų – be kitų, ir *Hirosima, mano meile* (1959), *Paskutiniais metais Marienbade* (1961), *Murielė* (1963) ir *Karas baigėsi* (1966). Šios temos lėmė ir būdingas stiliaus ypatybes – perėjimus nuo objektyvaus prie subjektyvaus pasakojimo, stilizuotus veiksmą sekančios kameros kadrus, kuriais praeitis, dabar- 107

tis ir ateitis sujungiama viename erdvės ir laiko pjūvyje. Resnais pastangos sukurti „grynai asociatyvųjį kiną", atskleidžiant „minties ir jos mechanizmų sudėtingumą" ekrane 7-ajame dešimtmetyje pelnė jam „sunkaus" režisieriaus reputaciją. Tačiau vėlesniais savo filmais *Stavisky* (1974), *Apvaizda* (1977), *Mano dėdulė iš Amerikos* (1980), *Melodrama* (1986), *Smoking/ No smoking* (1994) jis pasiekė populiarumą, kone prilygusį kritikų vertinimams.

Cahiers kritikai dažnai pagelbėdavo vienas kitam sukurti pirmą filmą, ir Resnais panašiai padrąsino Chrisą Markerą ir Agnès Varda (g. 1928), kuriai 1954 m. jis sumontavo *La Pointe courte.* Nors šis vaidybinį ir dokumentinį kiną suliejęs filmas iškėlė Varda kaip tikrą *autorę* ir „Naujosios bangos motiną", iki 1961 m. jai nepavyko gauti pinigų savo antrajam pilno metražo vaidybiniam filmui. *Kleo nuo penkių iki septynių* – tai dainininkės, bandančios išsiaiškinti, ar ji serga vėžiu, nerimo kronika, pagrįsta Simone de Beauvoir maksima, jog „moterimi negimstama, moterimi tampama", – ši tema kartojosi filmuose *Laimė* (1965), *Viena dainuoja, kita – ne* (1977) ir *Be stogo ir be teisių* (1985), išsiskyrusiuose intelektualiu griežtumu ir stipriais natūralistiniais įvaizdžiais. Filme *Jacquot iš Nanto* (1991) Varda prisimena savo vyro Jacques'o Demy (1931–1990) vaikystės susižavėjimą kinu – pastarojo saldžiarūkštės duoklės Ophülsui ir Gene'ui Kelly – *Lola* (1961), *Šerbūro lietsargiai* (1964) ir *Merginos iš Rošforo* (1967) liko su didžiausia meile prisimenamais filmais.

Pagrindines „kairiojo kranto" temas – „laiko gudrybes ir atminties paradoksus" – Resnais ir Varda bandė nagrinėti pasitelkę stilizuotą pasakojimą, o Chrisas Markeras (g. 1921) pasirinko dokumentinio kino priemones. Pirmiausia paveiktas *cinéma-vérité* (tikrovės kino) technikos (šią techniką Vertovo tiesos kino ir Flaherty stiliaus pagrindu sukūrė Jeanas Rouchas savo filmuose *Vasaros kronika,* 1961, ir *Bausmė,* 1963), Markeras savo eseistiniuose filmuose *Kuba, taip!* (1961), *Gražusis gegužis* (1963) ir *Toli nuo Vietnamo* (1967) sujungė vaizdų poeziją ir radikalią politiką. Pastarąjį filmą statė jo vadovaujamas marksistų kolektyvas (kino kooperatyvas).

Louis Malle'is (1932–1996) irgi pradėjo veiklą kaip dokumentininkas, 1955 m. sykiu su vandens gelmių tyrinėtoju Jacques'u Yves'u Cousteau susukęs *Tylųjį pasaulį.* Savo filmais *Liftas į ešafotą* (1957) ir *Meilužiai* (1958) Malle'is jau buvo išgarsėjęs dar prieš Naujosios bangos pakilimą, ir nors jo darbų stiliaus ir temų eklektizmas vargiai dera su *la politique des auteurs,* paprastai yra siejamas su šiuo sąjūdžiu. Tačiau tokie Malle'io filmai kaip *Zazi metro* (1960), *Žaltvykslė* (1963), *Brangiausia meilė* (1971), *Lakombas*

Lusjenas (1974), *Mano pietūs su Andrė* (1981) ir *Vania iš 42-osios gatvės* (1994) rodo tokį jo kino raiškos savitumą ir neišsemiamą išradingumą, kuris kaip tik ir sudaro Naujosios bangos esmę.

Nesvarbu, kokiomis temomis ir stiliumi kūrę, – visi kaip vienas Naujosios bangos kino kūrėjai troško nušluoti konvencijas, palaikiusias naratyvųjį kiną nuo pat Griffitho laikų, ir pakeisti jas audiovizualine kalba, pakankamai iškalbinga ir lanksčia, kad kiekvienam, dirbančiam šioje srityje, suteiktų turtingų ir stiprių raiškos priemonių. Jų užmojį lydėjo tokia sėkmė, kad Naujosios bangos poveikį pajuto viso pasaulio kino pramonė, o per daugelį šalių nusirito savos „naujosios bangos".

Apie 6-ojo dešimtmečio vidurį britų, kaip ir prancūzų, kiną suvaržė buržuazinio skonio diktuojama kokybės tradicija. Svarbiausi šios tradicijos kritikai buvo Lindsay Andersonas (g. 1923) ir Karelas Reiszas (g. 1926), – kaip Oksfordo universiteto kino žurnalo *Sequence* redaktoriai, jie nepaliaudami kaltino Kordą ir Ranką susitaikėliškumu, leidusiu Didžiajai Britanijai tapti Holivudo provincija. 1954 m. šie kritikai subūrė Laisvojo kino (*Free Cinema*) sąjūdį, ketindami statyti filmus, kuriuose išreikštų asmeninę poziciją, savo „tikėjimą laisve ir supratimą, kokie svarbūs žmonės ir reikšminga kasdiena." Nors Andersono dokumentiniams *O svajonių šalie* (1953) ir *Kiekvieną dieną, išskyrus Kalėdas* (1957) bei Reiszo *Mama neleidžia* (su Tony Richardsonu,

108 Laurence'as Harvey – Džo Lamptonas Varnlėjaus gatvėje; populiari Jacko Claytono pastatyta Johno Braine'o romano *Kelias į aukštuomenę* (1958) ekranizacija.





1955) bei *Mes esame Lambeto berniukai* (1958) teko svarbus vaidmuo socialinio realizmo kino evoliucijoje, ironiška buvo tai, kad pagrindinį postūmį jam suteikė maištingo proletariato jaunimo, apvertusio aukštyn kojomis 6-ojo dešimtmečio pabaigos literatūrą ir teatrą, paprastos studijinės ekranizacijos.

108 *Kelias į aukštuomenę* (Jackas Claytonas, 1958), nufilmuotas niūriame pramoninės šiaurės fone, ir *Atsigręžk rūstybėje* (Tony Richardsonas, 1959) buvo pirmosios į kiną perkeltos „virtuvinės plautuvės“ dramos. Paskui pastatyti filmai *Šeštadieno vakaras, sekmadienio rytas* (Karelas Reiszas, 1960), *Toks sportinis gyvenimas* (Lindsay Andersonas, 1963), Tony Richardsono *Medaus skonis* (1961) bei *Ilgų distancijų bėgiko vienatvė* (1962) ir Johno
109 Schlesingerio *Tokia meilė* (1962) bei *Bilis melagis* (1963) nebebuvo tokie manieringi, juose saikingiau vartojama šiurkšti neliteratūrinė kalba, stipriau justi *Free Cinema* ir *nouvelle vague* įtaka. Tačiau apie 1963 m. britų Naujasis kinas, kaip ir prancūzų Naujoji banga, ėmė irti ir užleido vietą trumpalaikės mados gaminiams; *Brangioji* (Johnas Schlesingeris, 1965), *Polinkis* (Richardas Lesteris, 1965), *Alfie* (Lewisas Gilbertas, 1966) ir

109 Julie Christie pasiūlo Tomui Courtenay realų pabėgimo planą iš jo niūraus gimtojo miestelio į svinguojantį Londoną; Johno Schlesingerio pastatyta Keitho Waterhouse'o *Bilio melagio* (1963) ekranizacija.



110 Terence'o Youngo *Daktaras Ne* (1962). Seanas Connery – agentas 007, kitaip tariant – Džeimsas Bondas; šiame filme Connery pirmąkart (iš septynių) suvaidino agento 007 vaidmenį.

Džordži mergaitė (Silvio Narizzano, 1966) – visi šie filmai buvo apie „svinguojantį Londoną". Dauguma Naujojo kino atstovų nuslydo į komercinę gamybą, ir tik Andersonas (*Jei...*, 1968, ir *Laimės kūdikis*, 1973) atkakliai tebestatė ikonoklastinius filmus.

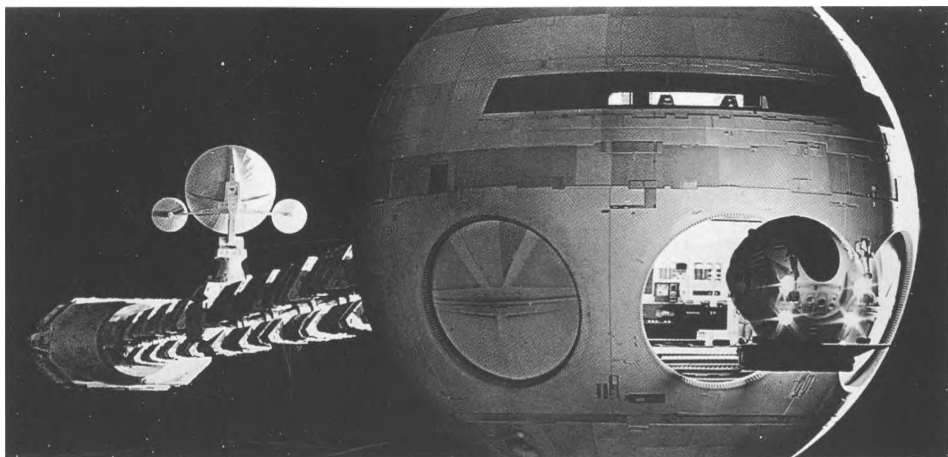
Paskatintas socialinio realizmo ir Džeimso Bondo nuotykių ciklo (prasidėjusio 1962 m. *Daktaru Ne*) sėkmės, Holivudas šoko smarkiai investuoti į 110
britų kiną – ir čia iš pradžių pabiro itin iškilių laimėjimų, iš jų tokių ekranizacijų kaip Davido Leano *Arabijos Lawrence'as* (1962) ir *Daktaras Živago* 111
(1965), Tony Richardsono *Tomas Džonsas* (1963) ir Johno Schlesingerio *Minios kvailybę palikus* (1967). Tuzinai garsių režisierių atvyko pasinaudoti

palankiomis sąlygomis, tačiau tuo metu suklestėjo anksčiau apsigyvenę Jungtinėje Karalystėje užsieniečiai: Romanas Polanskis (*Pasišlykštėjimas*, 1965, ir *Akligatvis*, 1966), Josephas Losey, kuris drauge su Haroldu Pinteriu pastatė *Tarną* (1963), *Avariją* (1967) ir *Tarpininką* (1971), bei Richardas Lesteris, Naujosios bangos techniką pritaikęs „The Beatles" skambesiui perteikti filmuose *Sunkios dienos vakaras* (1964) ir *Pagalbos!* (1965).

Kitas amerikietis, nutaręs dirbti Didžioje Britanijoje, buvo Stanley Kubrickas (g. 1928). Ambicingas režisierius, itin giliai perpratęs tamsiąją žmogaus prigimties pusę, savo filmais nubrėžė naujas tradicinių Holivudo žanrų ribas: brangiųjų stambiakalibrių – *Spartakas* (1960), literatūros kūrinių ekranizacijų – *Lolita* (1962) ir *Prisukamas apelsinas* (1971), istorino epo – *Baris Lindonas* (1975), siaubo filmo – *Švytėjimas* (1980), karo – *Neperšaunama liemenė* (1987) bei mokslinės fantastikos – *Daktaras Streindžilavas* (1964) ir *2001-ieji. Kosminė odisėja* (1968). *2001-ieji* išsiskyrė ne tik Douglaso Trumbullo specialiaisiais filmavimo efektais – čia davė vaisių ir Kubricko pastangos suteikti žiūrovams iš esmės „neverbalinės patirties", kuri veiktų „labiau pasąmonę ir jausmus nei intelektą". Šis filmas, bandantis

111 Peteris O'Toole'as vaidina T. E. Lawrence'ą, Omaras Sharifas – Ali Davido Leano 70 mm pločio juostoje nufilmuotame epiniame filme *Arabijos Lawrence'as* (1962).





112 Stanley Kubricko *2001-ieji. Kosminė odisėja* (1968). Šis filmas, gamintas trejetą metų, kainavo per 10,5 mln. dolerių, ir 60 proc. šios sumos išleista specialiesiems efektams.

nusakyti žmonijos ir technologijų santykio statusą, yra gana sunkiai apibūdinamas.

Holivudą, kurį Kubrickas paliko 1961 m., nuo pat ekonomikos depresijos laikų spaudė rimti rūpesčiai. Nors įplaukos už parduodamus bilietus nukrito iki pokarinio 1962 m. 900 milijonų dolerių lygio, studijos nenorėjo pripažinti, kad auditorija keičiasi, ir ignoruodamos jaunesnių, labiau išsilavinusių žiūrovų reikalavimus, toliau laikėsi „visuotinio įdomumo" nuostatos, išlikusios nuo pirmųjų šios pramonės dienų. Priešinosi jie ir Naujosios bangos naujovėms, nerimaudami, kad vidutiniam žiūrovui bus sunku sekti tokius metaforiškus pasakojimus kaip nepriklausomųjų Johno Frenkenheimerio, Sidney Lumeto ir Samo Peckinpah filmuose. Taigi Holivudui žūtbūt reikėjo atsinaujinti komerciškai ir estetiškai. Toks procesas prasidėjo 1967 m. filmu *Boni ir Klaidas.*

Davido Newmano ir Roberto Bentono *Boni ir Klaido* filmo scenarijus – galingas veiksmo, romantiškos meilės, komedijos ir politinės alegorijos mišinys – buvo tokia sąmoninga duoklė visiems Naujosios bangos atradimams, kad režisuoti buvo siūlyta ir Truffaut, ir Godard'ui, pagaliau užduoties ėmėsi Arthuras Pennas. Iš pradžių Amerikos kritikai atmetė *Boni ir Klaidą* kaip įžūlų gangsterių filmą – jis sukėlė pasipiktinimą dėl raiškaus prievartos pavaiz-

davimo ir prieš oficialias gyvenimo normas nuteikiančios pozicijos. Panašiai buvo sutiktas ir žiaurus Samo Peckinpah vesternas *Laukinė gauja* (1969) – Amerikos dalyvavimo Vietnamo kare iliustracija.

Užaugus gimstamumo bumo kartai, abu filmai tapo labai populiarūs, ir Holivudas, pripažindamas pasikeitusią auditoriją, atsiliepė visa virtine „jaunimo kulto“ filmų. Pastatyti paskubomis ir iš striukų biudžetų, kai kurie jų kėlė juoką, nors daugelį paskui imta tiesiog garbinti, ir pirmiausia filmus
113 *Nerūpestingas keliautojas* (Dennisas Hopperis, 1969), *Pusiau vėsus* (Haskellas Wexleris, 1969), *Alisos restoranas* (Arthuras Pennas, 1969) ir *Žemuogių pareiškimas* (Stuartas Hagmannas, 1970) – taip pat ir roko dokumentinius *Monterėjaus popsas* (D. A. Pennebakeris, 1969), *Vudstokas* (Michaelas Wadleighas, 1970), *Priglausk mane* (Albertas ir Davidas Mayslesai, 1971).

Boni ir Klaidas atmetė tabu, dangsčiusius žiaurumą ir mirtį, o *Absolventas* (Mike'as Nicholsas, 1967) iškėlė sekso temą. Atvirai žmogaus seksualumą nagrinėjantys filmai *Vidurnakčio kaubojus* (Johnas Schlesingeris, 1969) ir *Lytiniai santykiai* (Mike'as Nicholsas, 1971) bei plačiai auditorijai adresuoti filmai, tarkim, Russo Meyerio *Ragana* (1968) pelnė sėkmę dėl to, kad buvo skirti būtent suaugusiems, – tokia vertinimo sistema 1968 m. buvo pakeitusi Gamybos kodeksą. Tačiau šie filmai, neiškrintantys iš Amerikos Naujosios bangos konteksto, buvo radikalūs tik turiniu. Formos eksperimentais užsiėmė daugiausia dokumentininkai ir autsaiderių (*underground*) sąjūdžiai.

Vieningai atmetę teiginį, kad *cinéma-vérité* filmui suteikia „tiesos“ aspektą, Amerikos dokumentininkai susiskaidė, svarstydami, kaip tinkamiau pasitelkti naudojamą techniką grynajam stebėjimo stiliui sukurti. Vienoje stovykloje susitelkė „tiesioginio kino“ šalininkai – jų pagrindinis atstovas buvo „Drew Associates“ gamybinis padalinys, – siekę atkurti fotožurnalizmo objektyvumą tokiuose kolektyviniuose filmuose kaip *Pirminis* (1960) ir atskirų autorių darbuose *Laimingos motinos diena* (Richardas Leacockas, 1963), *Neatsigręžk atgal* (D. A. Pennebakeris, 1967) ir *Jūreivis* (Albertas ir Davidas Mayslesai, 1969). Frederickas Wisemanas, priešingai, savo tiriamąjį metodą laikė „tikrovės beletristika“. Savo objektu pasirinkę tradicinių JAV institucijų – mokyklos, teismo, kariuomenės, kalėjimo – kasdienę veiklą, pilno metražo filmai *Titikuto kvailybės* (1967), *Vidurinė mokykla* (1969) ir *Ligoninė* (1971) išsiskyrė metaforiška struktūra ir vaizdo raiškumu. Tačiau kad ir koks gyvybingas buvo naujasis dokumentinis filmas, platintojai neįtikėjo jo pardavimo galimybėmis, ir 7-ajame dešimtmetyje dokumentininkai vis labiau ėmė priklausyti nuo televizijos.



113 Dennisas Hopperis ir Peteris Fonda Denniso Hopperio „Naujosios bangos kaubojų epe“ *Nerūpestingas keliautojas* (1969). Pastatytas tik už 370 000 dolerių, filmas pelnė per 50 mln.

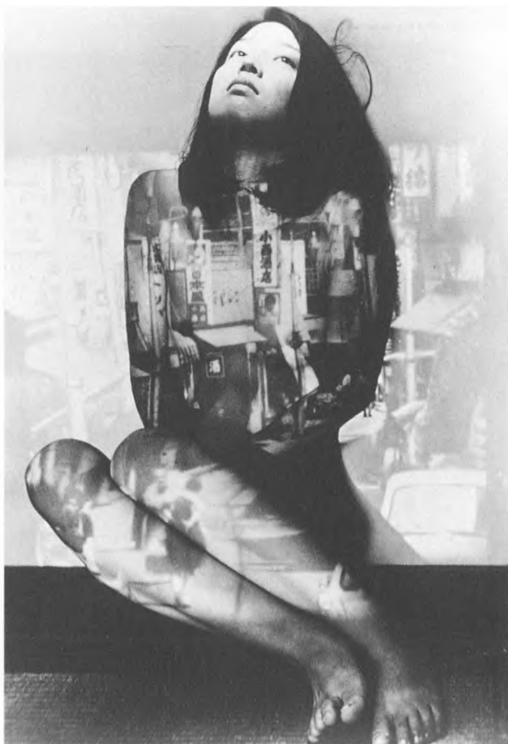
Amerikos „pogrindis“, arba avangardas, nuo nebyliojo kino laikų naudojosi savo klubų tinklu – tai buvo auditorija tokiems menininkams kaip Jamesas Sibley-Watsonas ir Melville'is Webberis (*Ešerių namų žlugimas,* 1928), Robertas Florey ir Slavko Vorkapichius (*9431-ojo gyvenimas ir mirtis – Holivudo ypatingasis,* 1928), Ralphas Steineris (*H2O,* 1929), Josephas Berne'as (*Nuo aušros ligi aušros,* 1934) ir Maya Deren (*Popietės tinklai,* 1943, ir *Ritualas transformuotame laike,* 1946). Tuoj po karo tokie filmai įgijo platesnį pripažinimą ir išaugo į atskirą sąjūdį, kurio nariai buvo vis dažniau siejami su vienu iš ketverto neturinčių aiškių ribų (ir dažnai susiliejančių) žanrų.

Grynų formų filmus, siekusius tyrinėti judančių spalvų ir formų ritmus bei konfigūracijas, 3-iajame dešimtmetyje Europoje pirmieji pradėjo kurti Hansas Richteris, Vikingas Eggelingas, Fernand'as Léger ir Oskaras Fischinge-

ris. Be abejonės, svarbiausi jų patirties paveldėtojai buvo Johnas ir Jamesas Whitney, savo pirmuosiuose geometriniuose baletuose *Variacijos* (1941–1943) ir *Filmo pratimai 1–5* (1943–1944) eksperimentavę su popieriaus karpiniais, optiniais spausdintuvais, pantografais ir spalvotais filtrais. 7-ajame dešimtmetyje jie dirbo atskirai ir savitai panaudojo kompiuterio sukurtus vaizdus: Jamesas filme *Lapis* (1963–1966) ir Johnas – *Kataloge* (1961). O per tą laiką, kol statė *Pasikeitimus* (1970) ir *Matriksą* (1971), Johnas pasijuto galįs imtis skaitmeninio vaizdo eksperimentų. 7-ajame dešimtmetyje Amerikoje iškilo spalvos, šviesos ir formos choreografai Robertas Breeras (*Liepsnos,* 1961), Jordanas Belsonas (*Reiškiniai,* 1965) ir Scottas Bartlettas (*Offronas,* 1967).

Abstraktumu panašūs buvo ir savianalizės žanro filmai, tyrę ne tik kino metodologiją, bet ir jo vaizdinę bei psichologinę paskirtį. Poetiškiausias tokio kino atstovas buvo Stanas Brakhage'as, kuris, be garsiausio savo „kameros" filmo *Šuns žvaigždės žmogus* (1961–1964), sukūrė ir keletą trumpų nenaudodamas kameros – įvairiai pakaitindamas ir padraskydamas celiulioido juostelę, priklijuodamas prie jos natūralių atliekų (*Kandžių šviesa,* 1963) arba ranka ką nupiešdamas (*Dantės kvartetas,* 1982–1987). Toks kinas dažnai sutapatinamas su struktūriškai jam artimu meditatyviniu, nes ir čia atsisakoma kino iliuzijos ir pabrėžiama, kad juosta yra medžiaga. Laisvos formos ir, aišku, prieštaringi George'o Landow *Filmas, kuriame pasirodo krumpliaračio briauna, pakraščio užrašai, purvo dalelės ir t. t.* (1966), Holliso Framptono *Pykčio lema* (1970), brito Malcolmo Le Griso *Mažas šunelis Rodžeriui* (1967–1968) bei kanadiečio Michaelio Snow *Bangos ilgis* (1967) ir ↔ (1969, taip pat žinomas kaip *Pirmyn atgal*) – yra vieni svarbiausių strukūrinio filmo pavyzdžių.

Ir pagaliau dar du žanrai – satyrinis ir erotinis filmas. Nors Bruce'o Connerio (*Penkiskart Marilyn,* 1965) aiškiai priklauso pirmai kategorijai, šiuos žanrus skirianti riba daug sunkiau apčiuopiama Mike'o (*Kūno nuodėmės,* 1965) ir George'o (*Apkabink mane nuogą,* 1965) Kucharų, Kennetho Angerio (*Saliutai,* 1947, ir *Skorpionas kyla,* 1962–1964), Jacko Smitho (*Liepsnojantys padarai,* 1963) ir Andy Warholo darbuose. Pirmieji Warholo filmai *Miegas* (1963) ir *Imperija* (1964) buvo iš esmės jo grafikos minimalistinė tąsa. Tačiau nuo *Bučinio* (1963) jis pradėjo vojeristinius eksperimentus, ir tokie yra *Mano Hastleris* (1965), *„Čelsėjos" viešbučio mergaitės* (1966) bei vėlesni pseudopornografiniai projektai *Mėsa* (1968) ir *Šlamštas* (1970), kurti drauge su Paulu Morrisey.



114 Nagisos Oshimos filme *Žmogus, kuris paskyrė palikimą kinui* (1970) justi Godard'o ir Dušano Makavejevo įtaka – naudojant trilerio konvencijas, nagrinėjamos 7-ojo dešimtmečio pabaigos studentų radikalizmo problemos.

7-ajame dešimtmetyje ne tik Amerikos kine smarkiai pagausėjo atviro seksualumo ar atvirai rodomos prievartos. Siekdama sustabdyti vis skystančią auditoriją, Japonijos kino industrija visą dešimtmetį nuo 1965 m. pusę gamybos išteklių skyrė sadistiniam erotiniam „rausvajam" ir žiauriam gangsterių filmui. Tačiau besistengdamos trūks plyš patenkinti publikos reikalavimus, kovojančios studijos atstūmė ne vieną talentingą filmų kūrėją, o šie nusprendė dirbti nepriklausomai, taip paskatindami Japonijos Naująją bangą.

Žiaurūs, šiurkštūs ir jokios vilties neteikiantys Naujosios bangos filmai 114
daugiausia gvildeno pokario kartą prislėgusias problemas, kilusias iš tradicinių japonų vertybių ir naujos visuomenės tvarkos susidūrimo. Nors tematiškai vientisas, šis sąjūdis apėmė įvairius stilius: abstrakcionistinį – *Moteris smėlynuose* (Hiroshi Teshigahara, 1964), teatrališką – *Raudonasis angelas* (Yasuzo Masumura, 1966); *cinéma-vérité* – *Pirmosios meilės pragaras* (Susumu Hani, 1968), istorinį – *Amūras plius žudynės* (Yoshishige Yoshida, 1969) ir komercinį – *Tokijo šlaistūnas* (Seijunas Suzuki, 1966). Beviltišką ekono-

minę padėtį veik antropologiniu rakursu nagrinėjo Shohei Imamura filmuose *Kiaulės ir šarvuočiai* (1961), *Moteris-vabzdys* (1963), *Žudymo geismai* (1964) ir *Pornografas* (1966), o Masashiro Shinoda prikėlė klasikinę savo mokytojo Ozu dvasią filmuose *Blyškioji gėlė* (1963), *Nužudymas* (1964), *Bausmės sala* (1966) ir *Dviguba žmogžudystė* (1969).

114 Nagisa Oshima (g. 1932), karingiausias ir žymiausias Naujosios bangos atstovas, taip pat ryškiai išsiskyrė savitu stiliumi. Pirmieji jo filmai buvo be išlygų „rausvieji", bet 1968 m. jis atsisakė nuoseklaus pasakojimo ir perėjo prie poleminės diskusijos, kad galėtų pulti tai, ką jis suvokė kaip feodalizmo atgimimą šiuolaikinėje Japonijoje. Godard'o esė ir jugoslavo Dušano Makavejevo avangardines satyras (žr. p. 217) primenančiuose filmuose *Mirtis pakariant* (1968), *Vagies iš Šindžiuku dienoraštis* (1968), *Berniukas* (1969) ir *Jausmų imperija* (1976) represijos, nepakantumo ir nykimo vizijai sustiprinti jis panaudojo ir vyraujančių komercinių žanrų stilizavimą.

Japonijos kinas, iškilęs į tarptautines aukštumas, netrukus paniro į komercializmą, taip ir Italijos kino pramonė po neorealizmo pakilimo smuko į eskapizmą. Be „baltojo telefono" stiliaus erotinių komedijų, žiūrovai tuo metu labiausiai mėgo tokius „kardo ir sandalų" reginius kaip *Heraklis* (1957) su buvusiu „Misteriu Visata" – Steve'u Reevesu, liepsningus Mario Bava ir Riccardo Freda filmus ir lėtus, negailestingus, tamsaus humoro Sergio Leone „spageti" vesternus, kurie tapo bene svarbiausiu to meto įnašu į veik mirusį žanrą. Jie išsiskyrė netikėta ir trikdančia bendrų ir išraiškingų stambių planų priešprieša, ypatingą nuotaiką sukuriančia Ennio Morricone muzika ir puikia Clinto Eastwoodo vaidyba. Leone trilogijos „Žmogus be vardo" filmai *Sauja dolerių* (1964), *Dar keli doleriai* (1965), *Gerieji, blogieji ir bjaurieji* (1966) buvo imituojami visame pasaulyje.

Antrąjį Italijos kino renesansą išjudino Federico Fellini (1920–1993) ir Michelangelo Antonioni (g. 1912), abu karjerą pradėję kaip Roberto Rossellini scenaristai. Fellini, buvęs dailininkas, dalyvavo rašant daugelį scenarijų, be kitų, *Roma, atviras miestas*, *Paisà* ir *Stebuklas*, o pirmieji jo režisūriniai darbai *Varjetė šviesos* (sykiu su Alberto Lattuada, 1950) ir *Baltasis šeichas* (1952) – buvo aiškiai neorealistinės tradicijos.

Lepūnėliai (1953) liudijo daug savitesnį stilių, be to, pasirodė, kad autoriui labai patinka autobiografinė medžiaga, ji tvirtai jausta ir filmuose *8½* (1963), *Fellini Roma* (1972), *Amarcord* (1973) bei *Interviu* (1987). Kritikas Fosteris Hirschas teigė, kad Fellini sujungė „dvi svarbiausias italų filmų kryptis: epinę – su polinkiu į reginius ir operos stilių – bei humanistinę tradiciją,



115 Marcello Mastroianni, Adriana Moneta ir Anouk Aimée Federico Fellini filme *Saldus gyvenimas* (1959). Šis filmas, prasidedąs ir pasibaigiąs aliuzijomis į Dante *Dieviškąją komediją*, atskleidė moralinį ir dvasinį šiuolaikinės Italijos nuosmukį.

kuriai būdinga gili užuojauta atstumtiems ir pažemintiems." Būtent pastarajai kategorijai neabejotinai priklauso *Rojaus paukščiai* (1955) ir trys filmai, kuriuos Fellini pastatė su savo žmona aktore Giulietta Masina. Realistinio stiliaus, bet alegorinio turinio *Kelias* (1954), *Kabirijos naktys* (1956) ir *Džiuljeta ir dvasios* (1965) atskleidė, kokia nepalenkiama yra moteris išdavystės akivaizdoje.

Fellini filmai, susieti „tapatybės paslapties" tema, linko į epą. *Saldus* 115
gyvenimas (1959) – katalikybės veidmainystę ir nūdienės Italijos nuosmukį plakanti kandi satyra. Po šio filmo jis tapo pasaulinio garso režisieriumi. Tačiau tokia išpūsta reputacija prislėgė Fellini ir nualino jo vaizduotę, galop jis nusprendė, kad ir kūrybos krizė gali būti filmo tema. *8½* tapo kerinčia tikrovės ir iliuzijos, regimojo ir įsivaizduojamojo pasaulio sinteze; Marcello Mastroianni čia vaidino režisierių, kuris iš savo kūrybinių frustracijų pasitraukia į pramanytą siurrealistinį atsiminimų ir aistrų pasaulį,

tikėdamasis apreiškimo, tačiau telaimi tiek, jog supranta, koks nepasiekiamas yra jo menas.

Vėlesni filmai *Laivas plaukia* (1983), *Džindžer ir Fredas* (1986) ir *Interviu* buvo tokie pat introspektyvūs. Ypač puošnūs Fellini *Satyrikonas* (1969) ir *Casanova* (1976) bei kuklesni *Orkestro repeticija* (1978) ir *Moterų miestas* (1980) priminė nuožmius socialinius *Saldaus gyvenimo* komentarus. Provokuojantis, ekstravagantiškas ir dažnai keistas Fellini kinas traukė grožiu ir intelekto gelme, siekė praplėsti kino kalbos galimybes, tirti kūrybos, visuomenės ir pasąmonės procesus.

Antonioni, buvusiam *Cinema* kritikui, su žurnalo redaktoriumi ir diktatoriaus sūnumi Vittorio Mussolini teko drauge rašyti propagandinio pusiau dokumentinio *Lakūnas grįžta* (1942) scenarijų, o paskui, atvykęs į Prancūziją, jis padėjo Marceliui Carné statyti antifašistinę alegoriją *Vakaro svečiai.* Grįžęs į Italiją, Antonioni režisavo *Upės Po žmones,* pirmą iš septynių trumpametražių, sukurtų 1943–1947 m., tačiau išskyrus *Riksmą* (1957), vėliau jau niekada nebegrįžo į grynąjį neorealizmą.

Fellini pliekė aukščiausius buržuazijos ešelonus, o Antonioni dažniausiai nusitaikydavo į bandančius prasimušti vidurinio sluoksnio žmones – tik *Nuotykis,* 1959) yra aiški išimtis. Savo pagrindinių socialinių permainų ir miestiečių susvetimėjimo temų jis pirmiausia ėmėsi daugelyje juo tolyn, juo atsitiktinesnių filmų – *Vienos meilės kronika* (1950), *Dama su kamelijom* (1953) ir *Draugės* (1955).

116 Tačiau *Nuotykyje* jis perėjo prie kitokio stiliaus, pagrįsto plataus ekrano teikiamomis galimybėmis: didele ryškumo zona ir ilgais nenutrūkstančiais planais. Toks stilius padėjo jam sulieti veikėjus su simboline aplinka ir perteikti visa persmelkiantį nuobodulio jausmą. Šiame labai novatoriškame, didžiulę įtaką kino raidai padariusiame filme turtinga dama mįslingai dingsta iš vulkaninės salos Viduržemio jūroje, o jos meilužis ir geriausia draugė beieškodami prapuolenės užmezga romaną. „Kiekvienas mano filmas yra ieškojimas, – teigė Antonioni interviu 1970 m. – Nemanau esąs savo profesiją įvaldęs režisierius – tik nuolatos ieškau ir mokausi iš savo amžininkų. Aš ieškau (galbūt kiekviename filme) jausmų pėdsakų vyrų – ir, žinoma, moterų – sielose, pasaulyje, kur tie pėdsakai užkasti, kad rastųsi vietos įprastiems išoriniams sentimentams, pasaulyje, kur jausmai buvo paversti „visuomeniniais ryšiais."

Šią temą jis išplėtojo „susvetimėjimo" trilogijoje *Naktis* (1961), *Užtemimas* (1962) ir *Raudonoji dykuma* (1964); jos stilius akivaizdžiai paprastesnis, mat jis stengėsi savo darbus tvirčiau susieti ne su logika, o su „mūsų kasdie-



116 Monica Vitti – Klaudija Michelangelo Antonioni filme *Nuotykis* (1959). Panašias uždaras, nerimo kankinamas herojes ji vaidino ir Antonioni sukurtoje susvetimėjimo trilogijoje.

nio gyvenimo tiesa". Pabaigęs *Naktį*, jis pasakė: „Tikiuosi, kad man pavyko apsinuoginti, išsivaduoti iš daugybės nebūtinų taip paplitusių režisūros formalybių <...> Atsikračiau tiek daug nereikalingo bagažo, kai atmečiau visus loginius perėjimus, visas epizodų jungiamąsias grandis, kurios buvo tramplinas tolesniam epizodui."

Antonioni visa savo veikla siekė įrodyti, jog „filmas nėra atspindys – peizažo, pozos ar gesto. Tai veikiau neskaidoma visuma, besitęsianti savo apibrėžtą laiką, kuris ją prisodrina ir apibrėžia pačią jos esmę." Išradingai pasinaudojęs stilizuota spalva ir sutrumpėjimo efektu *Raudonojoje dykumoje*, statinėmis nuotraukomis *Padidintoje nuotraukoje* (1968), natūralistiniais įvaizdžiais *Zabriskie Point* (1970) ir judančios kameros bei kintamojo židinio objektyvu nufilmuotais kadrais filme *Profesija: reporteris* (1975), jis siekė filmuose atkurti savo abstrakčių paveikslų laisvę. Sudėtin-

gas ir neapibūdinamas režisierius Antonioni kaip niekas kitas buvo arti „rimuotos kino poezijos“.

Iš kitų Italijos režisierių, geriausius savo darbus sukūrusių Naujosios bangos laikotarpiu, buvo satyrikai Pietro Germi (*Itališkos skyrybos*, 1961, ir *Paukščiai, bitės ir italai*, 1966) ir Elio Petri (*Žudikas*, 1961, ir *Nusikaltimu įtariamo piliečio byla*, 1970) bei pusiau dokumentininkai Vittorio de Seta (*Orgosolo banditai*, 1961) bei Gillo Pontecorvo (*Alžyro mūšis*, 1966, ir *Quemada!*, 1969). Produktyvus 6-ojo dešimtmečio dokumentininkas Ermanno Olmi sujungė abu stilius keletoje nuosaikių metaforiškų neorealistinių darbininkų gyvenimo studijų *Il Posto* (1961), *Sužadėtiniai* (1963), *Vieną gražią dieną* (1968) ir *Klumpių medis* (1978).

Aiškiausiai politiškai užsiangažavęs Italijos Naujosios bangos kūrėjas buvo marksistas poetas ir eseistas Pieras Paolo Pasolini (1922–1975), kurį Susan Sontag laikė „neabejotinai įspūdingiausia figūra iš visų po Antrojo pasaulinio karo iškilusių Italijos mene ir literatūroje“. Pirmieji Pasolini filmai *Valkata* (1961) ir *Mama Roma* (1962) buvo nuoseklūs grynojo neorealizmo pavyzdžiai, o stulbinančiai ekranizuotoje *Evangelijoje pagal šventą Matą* (1964) jis sujungė neorealizmo stilių su *cinéma-vérité*. Kita Pasolini 7-ojo dešimtmečio kūrybos dalis – filmai *Karalius Edipas* (1967), *Teorema* (1968), *Kiaulidė* (1969) ir *Medėja* (1940) – buvo neįtikėtinas mito, alegorijos ir siurrealizmo mišinys, kuriuo jis siekęs atskleisti savo „epinę religinę“ seksualinės, politinės ir dvasinės buržuazijos dviveidystės viziją. Atskleisdamas savo įvairialypiškumą, Pasolini „gyvenimo trilogijai“ – nešvankioms *Dekamerono* (1971), *Kenterberio pasakojimų* (1972) ir *Tūkstančio ir vienos nakties* (1974) ekranizacijoms – sukūrė dar kitokį stilių; tokio pat stiliaus buvo ir *Saló: 120 Sodomos dienų* (1975), alegoriškai į paskutines fašizmo dienas perkelti markizo de Sade'o raštai.

Ligi šiol aptartos naujosios bangos pirmiausia reiškė formalų režisierių atskilimą nuo klasikinio pasakojamojo kino strategijos – mat ši, jų akimis, netikusi užsimotiems meniniams, politiniams ir socialiniams tikslams pasiekti. Visos tos bangos atgaivino sustingusią savų – demokratinių – šalių komercinę pramonę. Kita vertus, naujos kryptys Lotynų Amerikoje ir Rytų Europoje, nors estetiniu požiūriu visur lygiai radikalios, kilo ne tiek iš sąmoningo kultūrinio pasirinkimo, kiek dėl netikėtai pasikeitusių politinių sąlygų.

Pirmasis toks įvykis buvo Perono vyriausybės žlugimas Argentinoje 1955 m. – netrukus gniaužtus atleido cenzūra, iširo Holivudo tipo studijos. Buñuelio stiliaus satyrikas Leopoldo Torre-Nilssonas (*Angelo namas*, 1957,

Krytis, 1959, *Ranka spąstuose,* 1961) ir neorealistas Fernando Birri (*Mesk dešimtuką,* 1958, ir *Potvynio aukos,* 1962) buvo vieni pirmųjų, pasinaudoję raiškos laisvės galimybe. Įkvėpti jų ir prancūzų Naujosios bangos pavyzdžio, grupė jaunesnių režisierių, pasivadinusių „7-ojo dešimtmečio karta", ėmė formuoti Naująjį kiną (*Nuevo cine*). Tačiau nors tuo metu ir dirbo tokie apsukrūs režisieriai kaip Fernando Ayala (*Kandidatas,* 1959) ir Manuelis Antínas (*Nelyginis skaičius,* 1961), Argentinos kinui grėsė pavojus nusmukti į eskapistinę tradiciją – dar prieš Laisvojo kino (*Cine Liberación*) grupės susiformavimą 6-ojo dešimtmečio pabaigoje.

Ši kovinga falanga veikė pagal „trečiojo kino" principus, išdėstytus Fernando E. Solanaso ir Octavio Getino manifesto projekte. Atmetę „pirmojo kino" tradicinį pasakojimą, ir „antrojo" autoriaus teoriją, jie agitavo už visai naują požiūrį, pakeisiantį „charakterių kiną temų kinu, individus – masėmis; autoriai virsią operatyvinėmis grupėmis, neokolonijinės dezinformacijos kinas tapsiąs informacijos kinu, eskapistinis – atskleidžiančiu tiesą, pasyvus – agresyviu." Kaip ir dera, *Žarijų valanda* (1968), didžiausią įtaką padaręs šio „partizanų kino" darbas, buvo pastatytas pačių Solanaso ir Getino; galingas kronikos, dokumentinio kino, šūkių ir dramatinių rekonstrukcijų junginys, pasakojantis apie argentiniečių istorinę kovą už išsivadavimą, priminė Vertovo agitacinius propagandinius filmus.

Revoliuciniai sovietiniai metodai suteikė įkvėpimo ir Naujajam Kubos kinui. Vos trejetą mėnesių pabuvęs valdžioje, 1959 m. Fidelis Castro kiną paskelbė nacionaliniu menu ir įkūrė Kubos kinematografijos meno ir pramonės institutą (KKMPI), kuriam teko svarbus vaidmuo komunistinio auklėjimo programoje. KKMPI, įveikęs baisų išteklių stygių, pastatė 112 pilnametražių, apie 900 trumpų dokumentinių, o nuo 1959 iki 1985 m. – dar 1300 savaitinių kino kronikų; filmai buvo rodomi sunkvežimiuose ir laivuose, keliavusiuose po didžiąją Kubą ir salas kaip sovietų agitaciniai traukiniai. Žymiausi 7-ojo dešimtmečio Kubos kino režisieriai buvo dokumentininkas Santiago Alvarezas (*Hanojus, antradienis, tryliktoji,* 1967, ir *LBJ,* 1968), Tomas Gutierrezas Alea (*Biurokrato mirtis,* 1966, ir *Atsiminimai apie atsilikimą,* 1968), Manuelis Octavio Gómezas (*Pirmasis mačetės kirtis,* 1969) ir Humberto Solásas, kurio *Liučija* (1969) pelnė tarptautinį pripažinimą už 117
Kubos visuomenės lūkesčių 1895, 1932 ir 1969 m. (laikotarpiui parenkant atitinkamą stilistiką) atskleidimą.

Spaudimas iš Vašingtono trukdė šiems filmams plačiai sklisti Lotynų Amerikoje. Taigi didžiausios įtakos toms šalims turėjusi banga buvo Nau-

jasis kinas, kilęs politiškai nestabilioje Brazilijoje 6-ojo dešimtmečio pabaigoje. Kviesdamas brazilų kino pramonę atsikratyti *chanchada* muzikinių komedijų, pagrindinio šios pramonės ramsčio, šio sąjūdžio pradininkas Glauberas Rocha ragino kino kūrėjus taikyti neorealizmo ir prancūzų Naujosios bangos atradimus autentiškam folklorui ir marksizmo principams perteikti, kad galėtų kine pateikti tautos socialinės-ekonominės priespaudos analizę. Naujasis brazilų kinas skirstomas į tris laikotarpius. Pirmasis, 1960–1964 m., proletariato maištą garbinančiais filmais *Bergždi gyvenimai* (Nelsonas Pereira dos Santosas, 1963), *Ginklai* (Ruy Guerra, 1963) ir Rocha *Dievas ir velnias Saulės šalyje* (1964) atspindėjo liaudies, besitikinčios fundamentalios reformos, optimizmą. Tačiau liberalizmo žlugimas 1964–1968 m. sukėlė neviltį, ir Rocha filmas tiksliu pavadinimu *Žemė apimta transo* (1967) buvo vienas retų tuo metu tokios kokybės darbų. Karinei chuntai užvaldžius šalį, šis sąjūdis įžengė į trečią „kanibalinį-tropinį“ laikotarpį (1968–1974) – šiuose filmuose politiniai komentarai buvo įkalinti išradingose alegorijose, pavyzdžiui, *Antonio das Mortes* (Glauberas Rocha, 1969), *Dievai ir mirusieji* (Ruy Guerra, 1970) bei kandžiose satyrose kaip Nelsono Pereiros dos Santoso *Koks skanus buvo mažytis prancūzas* (1970).

Marksistinė brazilų Naujosios bangos estetika išjudino viso žemyno kino režisierius, ypač „trečiojo kino“ šalininkus Argentinoje, taip pat bolivietį Jorge Sanjinésą (*Ukamau*, 1966, ir *Kondoro kraujas*, 1963), čilietį Miguelį Littíną (*Nahueltoro šakalas*, 1969). Lotynų Amerikos režisieriai marksizmą laikė išsivadavimo doktrina, o dirbusieji Rytų Europoje tapatino jį su politine ir menine priespauda.

Tuoj po karo už geležinės uždangos atsiradusių šalių kino pramonė turėjo taikytis su socialistinio realizmo postulatais, sustingdžiusiais sovietinį kiną jau 4-ajame dešimtmetyje. Tik paradokumentiniai filmai apie gyvenimą nacių okupacijos metais teikė režisieriams galimybę sukurti rimtus darbus, ir šioje srityje pasireiškė lenkai – Wanda Jakubowska (*Paskutinė pakopa*) ir Aleksandras Fordas (*Pasienio gatvė*, abu 1948) bei čekai – Jiří Weissas (*Pavogta riba*, 1947) ir Otakaras Vávra (*Nebylioji barikada*, 1948). Kai po Stalino mirties 1953 m. šiek tiek atlėgo Kremliaus kontrolė sovietiniam blokui, režisieriai išnaudojo šį atlydį – ėmėsi įvairiausių istorinių ir šiuolaikinių temų.

Pačioje Sovietų Sąjungoje VGIK-o auklėtinių Tengizo Abuladzės ir Revazo Čcheidzės (*Magdanos Liudža*, 1955) Michailo Kalatozovo (*Skrenda ger-*



117 1895 m. sužlugęs sukilimas Kuboje Humberto Soláso filme *Liučija* (1969), pavadintame „7-ojo dešimtmečio pažangaus filmo enciklopedija".

vės, 1957) ir Grigorijaus Čiuchrajaus (*Kareivio baladė,* 1959) filmai buvo laikomi meniškiausiais visoje šalyje nuo pat garso atsiradimo. Menkesnę patirtį turinčios Rytų Europos šalys irgi subrandino įdomių filmų: Rumunija – *Troškulį* (Mircea Drăganas, 1960) ir *Sekmadienį šeštą* (Lucianas Pintilie, 1965) ir Bulgarija – *Mažojoje saloje* (Rangelis Vylčanovas, 1958) ir *Kokie jauni mes buvome* (1961) – šis filmas buvo pirmosios Balkanų moters režisierės Binkos Želiazkovos debiutas.

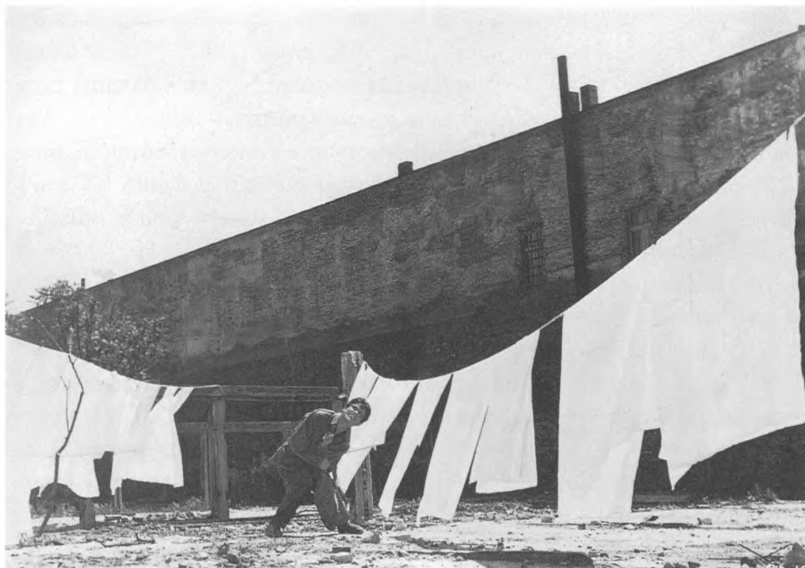
Vengrijos Naujosios krypties kinas davė tokių gabių kino režiserių kaip Károly Makkas (*Liliomfi,* 1954), Felixas Máriássy (*Alaus bokalas,* 1955) ir Zoltánas Fábri (*Ponas mokytojas Hanibalas,* 1965), kurie dar ilgai po 1956 m. lapkričio sukilimo numalšinimo išliko svarbiausios vengrų kino figūros. Lenkijoje iškilūs režisieriai, be kitų, Andrzejus Munkas (*Žmogus ant bėgių,* 1956, *Eroica,* 1958, ir po mirties išleista jo nebaigta *Keleivė,* 1963), Jerzy Kawalerowiczius (*Traukinys,* 1959, *Angelų motina Joana,* 1961)

ir Andrzejus Wajda susitelkė į vadinamąją lenkų mokyklą (*szkoła polska,* 1954–1963).

Wajda (g. 1926), kaip ir Munkas bei Kawalerowiczius, buvo baigęs Lodzės kino mokyklą. Jis tapo ryškiausiu menininku iš visos trijulės. Laikomas romantišku neorealistu, Wajda pirmiausia patraukė tarptautinį dėmesį „pra-
118 rastosios kartos“ trilogija – *Karta* (1954), *Kanalas* (1957) ir *Pelenai ir deimantas* (1958), – kurioje nagrinėjo pagrindinę lenkų mokyklos temą – šalies pasipriešinimą fizinei ar ideologinei priespaudai. Po filmo *Lotna* (1959) Wajda pastatė *Nekaltus burtininkus* (1960), prieštaringą studiją apie susvetimėjusį jaunimą, kurioje, kaip ir *Pelenuose ir deimante,* pagrindinius vaidmenis atliko lenkų Jamesas Deanas – Zbigniewas Cybulskis. Cybulskis žuvo 1967 m. lipdamas į traukinį, ir šis įvykis sustiprino jo kultinį populiarumą, o taip pat persmelkė Wajdos autobiografinių apmąstymų filmą *Viskas parduodama* (1968), tapusį *hommage* aktoriui.

7-ajame dešimtmetyje, kai Wajdos produktyvumas lyg ir sumenko, iškilo antra Lodzės auklėtinių karta, kurioje išsiskyrė Romanas Polanskis (g. 1933) ir Jerzy Skolimowskis (g. 1938). Po absurdo trumpametražių *Du vyrai ir spinta* (1958) bei *Žinduoliai* (1962) ir vienintelio lenkiško filmo – kunkuliuojančios seksualinės prievartos studijos *Peilis vandenyje* (1962) – Polanskis, užuot kentęs nesiliaujančią valstybinę cenzūrą, pasirinko darbą užsienyje. Paskui tapęs klajokliu jis toliau gilinosi į žmogaus prigimtį tokiuose filmuose kaip *Rozmari kūdikis* (1968), *Makbetas* (1971), *Kinų kvartalas* (1974) ir *Tesė* (1979). Valdžios apribojimai vis griežtėjo, tad buvo akivaizdu, kad nuožmios, vis labiau Godard'ą primenančios Skolimowskio satyros – kaip *Išorės apibūdinimas* (1964), *Smūgis* (1966) ir *Rankas aukštyn!* (1967) – privers ir jį kraustytis iš Lenkijos. Po *Išvykimo* (1967) geriausius vėlesnius filmus *Riksmas* (1978) ir *Nelegalus darbas* (1982) jis pastatė Didžiojoje Britanijoje.

Tuo metu, kai Lenkijoje kiną apėmė visiškas sąstingis, Vengrijoje netikėtas politinis atšilimas atnešė kino renesansą. Nors ir iki 1956 m. vengrų kinas buvo kovingo turinio, tačiau formos tradicinės. O 7-ajame dešimtmetyje Andrásas Kovácsas, Istvánas Gaálas ir Miklósas Jancsó – visi Budapešto dramos ir kinematografijos menų akademijos auklėtiniai – kiekvienas sukūrė eksperimentinį stilių, puikiai derėjusį radikalioms jų temoms. Kovácsas buvo *cinéma-vérité* mokinys, ir jo tiesioginis metodas suteikė daugiau įtaigos tokiems Vengrijos administracinę, karinę ir politinę menkystę demaskuojantiems kūriniams kaip *Sunkūs žmonės* (1964), *Šaltos dienos*



118 Sužeistas Zbigniewo Cybulskio suvaidintas mirties nuosprendžių vykdytojas laisto krauju baltutėles paklodes, simbolizuojančias pokario Lenkiją, – paskui jis miršta ant šiukšlių krūvos drastiškame Andrzejaus Wajdos filme *Pelenai ir deimantas* (1958).

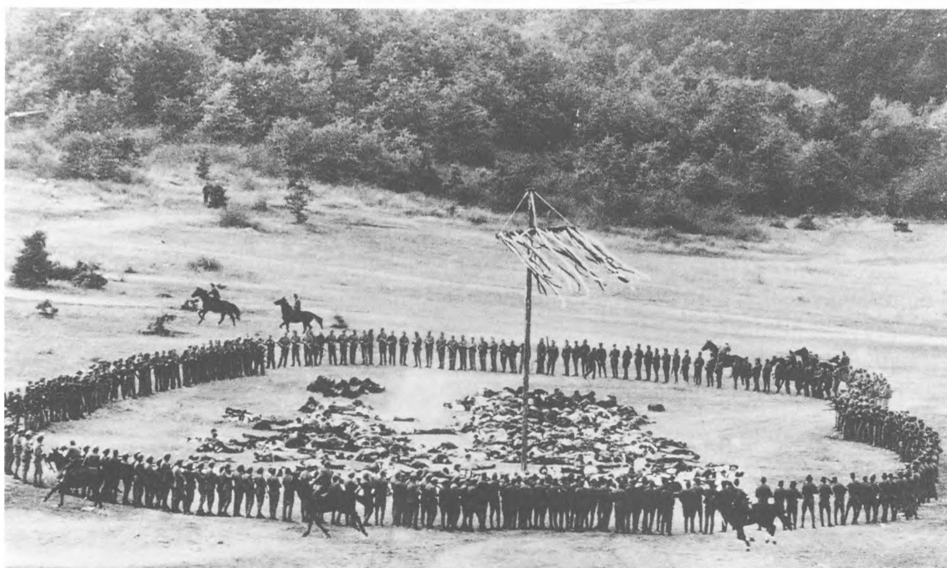
(1966), *Sienos* (1968), *Estafetė* (1970). Gaálo pusiau autobiografinė trilogija apie stalinizmo poveikį kaimui – *Srovė* (1964), *Žalieji metai* (1965) ir *Krikštas* (1967) – atskleidė jo ryšį ir su Eksperimentiniu centru, ir su novatoriška Bélos Balázso kino studija, o jo geriausiame filme *Sakalai* (1970) – skvarbiame tarpukario Vengrijos fašizmo tyrime – jaučiama sklandaus Jancsó stiliaus įtaka.

Pirmuosius trylika metų Jancsó (g. 1921 m.) kino kronika, dokumentiniai ir vaidybiniai filmai maža kuo teišsiskyrė. Tačiau filme *Užuomazgos ir atomazgos (Kantata)* (1963) išryškėjo jo polinkis į psichologizavimą, atsirado kompozicijos gelmė, pasirinkta Antonioni filmavimo epizodais maniera. *Aš atėjau* (1964) liudijo tolesnį Jancsó metodo tobulėjimą – ritmingai judanti kamera ir kintamojo židinio objektyvas dar labiau ištęsė ir taip ilgus jo epizodus. Paskui Jancsó taip susižavėjo sava plataus ekrano estetikos interpretacija, kad tai paskatino jį smarkiai sumažinti iš skirtingų kameros padėčių filmuojamų epizodų – štai *Sirocco* (1969) sudaro tik 13, o *Elektra, mano meile*

(1974) – tik 12 tokių epizodų. Visi be išimties jo filmai šiuolaikinėmis te-
momis – *Patikrinimas* (1965), *Žvaigždės ir kareiviai* (1967), *Tyla ir šauks-*
119 *mas* (1968), *Agnus Dei* (1970) ir *Raudonoji psalmė* (1971) – paremti karo
arba jo baigties metafora, ir kiekvienas vis atšiauresnis ir abstraktesnis. Ta-
čiau žmonių figūrų choreografija besidriekiančiose Vengrijos lygumose, sim-
boliška kūnų nuogybė, tikri garsai, folklorinės giesmės ir dainos bei (nuo
1969 m.) stilizuota spalva – visa tai padėjo Jancsó sukurti vienus įspūdin-
giausių šiuolaikinių kūrinių.

Kitas 7-ajame dešimtmetyje netikėtai iškilęs stiliaus meistras buvo gruzi-
nų režisierius Sergejus Paradžanovas (1924–1990). Jancsó darbai autoriui
pelnė „Vengrijos kino poeto“ vardą, deja, Paradžanovas 1974 m. užsidirbo
įkalinimą. Tuo metu, kai sovietų auditorija buvo įpratusi prie tokių atsargių
ekranizacijų kaip Grigorijaus Kozincevo *Don Kichotas* (1956), *Hamletas*
(1964) ir *Karalius Lyras* (1970) bei Sergejaus Bondarčiuko *Karas ir taika*
120 (1965–1967), Paradžanovo *Užmirštų protėvių šešėliai* (1964) – įžūli filmo
pasakojimo tėkmės ir vaizdo kūrimo konvencijų ataka – buvo tikras apreiš-
kimas. Siekdamas iš naujo apibrėžti priežastinės logikos ir ekrano erdvės san-
tykį, taip pat mesti iššūkį priimtoms suvokimo teorijoms, pasakojime apie

119 Miklóso Janscó *Raudonoji psalmė* (1971). Ši 80-ies minučių revoliucijos prigimties studija, sudaryta tik iš 30-ies be paliovos judančios kameros planų, buvo Janscó režisūros eksperimentų su plataus ekrano galimybėmis viršūnė.





120 Ivano agonija pavaizduota nespalvotoje juostoje, o jo mirties akimirką ekraną užlieja siurrealistiniai raudonos ir mėlynos atspalviai. „Spalvos dramaturgijos", kurią Sergejus Paradžanovas sukūrė filme *Užmirštų protėvių šešėliai*, pavyzdys (1964).

pasmerktą meilę Paradžanovas paradoksiškai gretina subjektyvų ir objektyvų požiūrį, naudoja rakurso iškraipymus, sudėtingą (ir tarytum neįmanomą) kameros judėjimą, laipsnišką objekto išryškinimą, ilgo kintamojo židinio bei „žuvies akies" (koncentrinės perspektyvos) objektyvą bei tai, ką jis vadino „spalvos dramaturgija". Jo gaivališkio gyvenimo vizija, prisodrinta Freudo ir Jungo įvaizdžių, valdžios buvo palaikyta formalistine ir maištinga, ir nors Paradžanovas parašė daugybę scenarijų, iki mirties jam tebuvo leista pabaigti tris filmus: *Granato spalva* (1969), *Suramo tvirtovės legenda* (1985) ir *Ašikas Keribas* (1988).

Stilingi Paradžanovo filmai, valdžios laikomi pavojingais, tebuvo asmeninė menininko vizija, – priešingai nei čekų režisierių darbai, išreiškę nacionalines aspiracijas ir paskatinę čekų Naująją bangą. Sukurtas maždaug tuo metu, kai čekų komunistų partijoje iškilo liberalusis Aleksandras Dubčekas, filmas *Saulė tinkle* (Stefanas Uheris, 1962) paprastai laikomas pirmuoju „čekų

kino stebuklo" pilnametražiu. Tačiau būtent Veros Chytilovos filmai padarė didžiausią poveikį šio sąjūdžio stilistikai.

Prahos dramos menų akademijos Kino fakulteto absolventė Chytilová savo baigiamajame projekte *Lubos* (1962) bei pirmuose komerciniuose bandymuose *Blusų krepšys* (1962) ir *Kažkas kita* (1963) sujungė „tiesioginį kiną" ir *cinéma-vérité*. Statydama *Saulutes* (1966), ji panaudojo koliažą, dvigubą eksponavimą, stilizuotą spalvą ir dekorą bei optinį vaizdo iškraipymą – taip sukūrė siurrealistinius apmąstymus apie čekų visuomenės susitaikėliškumą ir banalumą. Tolesniems projektams Chytilová nebegavo pinigų, toks pat likimas po *Riksmo* (1963) laukė ir Jaromilo Jirešo. Reabilituotas per Prahos pavasarį, jis pabaigė *Pokštą* (1968) – formaliai labiau suvaržytą, bet ne mažiau kandų autoritarizmo paneigimą, pagrįstą Milano Kunderos romanu. Garsiausias šio sąjūdžio režisierius buvo kitas Dramos menų akademijos absolventas Milošas Formanas (g. 1932) – šio laikotarpio jo kūriniuose juntama nebyliosios greito veiksmo komedijos, neorealizmo, *cinéma-vérité*, laisvojo kino (*Free Cinema*) ir Naujosios bangos įtaka. Epizodų komedijos, pagrįstos improvizuotais scenarijais, filmuotos natūroje su neprofesionaliais aktoriais – kiekvienas Formano Naujosios bangos pilnametražis buvo alegorinė duoklė: *Peteris ir Pavla* (1964) – Olmi *Il Posto*; *Blondinės meilė* (1965) – skrubolo komedijai; o *Dega, mano panele* (1967) – sovietinio socialistinio realizmo parodija. Po 1968 m. sovietų invazijos į Čekoslovakiją pasirinkęs tremtį, Formanas nuvyko į Holivudą, kur sukūrė puikias ekranizacijas *Skrydis virš gegutės lizdo* (1975), *Regtaimas* (1981) ir *Amadeus* (1984).

Dauguma režisierių, siejamų su „kino stebuklu", buvo studijavę Prahos dramos akademijoje. Vienas pirmųjų išgarsėjusių buvo Vojtechas Jasný (*Kai ateis katinas*, 1963, ir *Visi mano tautiečiai*, 1968), tuoj po jo – Ivanas Passeris (*Intymus apšvietimas*, 1965) ir Evaldas Schormas, formos požiūriu tradiciškesnis režisierius, bet laikomas „Naujosios bangos sąžine" už socialinės kritikos trilogiją *Kasdienė drąsa* (1964), *Sūnaus palaidūno sugrįžimas* (1966) ir *Penkios mergelės ant sprando* (1967). Įžūlesnis ir eksperimentiškesnis buvo Janas Nemecas, kurio kafkiškoje Čekijos alegorijoje *Puota ir svečiai* (1966) pagrindinį vaidmenį atliko Schormas, vaidinęs „svetį, kuris nenorėjo būti patenkintas". Buvęs Schormo ir Chytilovos asistentas Jiří Menzelis parodė drąsų ekranizacijos užmojį filmuose *Ypatingos paskirties traukiniai* (1966) ir *Aikštinga vasara* (1968), išsiskyrusiuose seksualinės ir politinės laisvės sugretinimu. Iškiliausios Dramos akademijoje (FAMU) nestudijavusios figūros – Janas Kadáras ir Elmaras Klosas – dirbo taip pat išradingai, bet išvengė pato-



121 Jiří Trnka, *Imperatoriaus lakštingala* (1948). „Triukų brolių" („Bratři v triku") animacijos padalinio Barandovo studijose vadovas Trnka tokiais savo lėlių filmais kaip *Čekų metai* (1947), *Senosios čekų legendos* (1953) ir *Vasarvidžio nakties sapnas* susilaukė tarptautinio pripažinimo.

so. Tai justi visuose jų svarbiausiuose bendruose projektuose: *Trys norai* (1958), *Mirties vardas Engelschen* (1963), *Parduotuvė aikštėje* (1965) ir *Nešamas srovės* (1968).

Kai po Prahos pavasario sutriuškinimo Čekoslovakijoje vyko „normalizacijos“ procesas, visi šie režisieriai, išskyrus Uherį ir Jirešą, buvo apkaltinti „antivisuomenine veikla“ ir įtraukti į juodąjį sąrašą. Keturi filmai – *Dega, mano panele, Visi mano tautiečiai, Puota ir svečiai* bei Schormo *Pastoriaus galas* (1968) buvo „uždrausti visiems laikams“. 9-ajame dešimtmetyje kai kuriems Naujosios bangos režisieriams buvo leista tęsti savo darbą, deja, čekų kinas niekada nebepasiekė nei buvusių gamybos mastų, nei meninio lygio.

Nors čekų Naujoji banga buvo juntama visoje Europoje, stipriausiai ji, ko gero, paveikė Jugoslaviją, kuri 7-ojo dešimtmečio viduryje pati išgyveno pakilimą, vadinamą „antrąja revoliucija“. Nuo karo metų dauguma Jugoslavijoje statomų pilnametražių buvo vos kelių žanrų – nuotykių filmai, ekranizacijos, istoriniai ir partizaniniai (ir visuose svarbiausias dalykas buvo socializmo vaidmuo tautos išsivadavimo kovoje), taip pat buvo gaminami dokumentiniai bei montažiniai filmai apie Tito valdžios vykdomas pertvarkas, žinomi *kinokronika* pavadinimu.

Visa tai buvo skirta daugiausia vietinei rinkai, o Vatroslavo Mimicos, Dušano Vukotićiaus ir kitų Zagrebo mokyklos atstovų animacijai pavyko sulaukti tarptautinio pripažinimo. Apskritai daugelyje Rytų Europos šalių dirbo garsūs animatoriai – Karelas Zemanas, Janas Švankmajeris ir lėlininkas
121 Jiří Trnka (Čekoslovakija), Aleksandras Ptuško (SSRS); Attila Dargay (Vengrija); Ionas Popescu-Gopo (Rumunija); Todoras Dinovas (Bulgarija) ir lenkai Janas Lenica bei Walerianas Borowczykas.

1961 m. filmai *Du* (Aleksandaras Petrovićius) ir *Šokis lietuje* (Boštjanas Hladnikas) paskelbė naują kryptį Jugoslavijos kine. Naujasis kinas buvo ir reakcija į kino klišes, ir būdas pelnytis politinį kapitalą. Tačiau pirmieji tokie filmai vis tiek sukėlė vyriausybės rūstį, ir tik 1965 m. šis sąjūdis įsibėgėjo. Dauguma svarbiausių darbų buvo pastatyti Kino miestelyje už Belgrado, tiesa, Zagrebo studija irgi gerokai prisidėjo tokiais filmais kaip Vatroslavo Mimicos *Kaja, aš tave užmušiu* (1967), Želimiro Žilniko *Ankstyvieji darbai* (1969) ir dokumentininko Krsto Papićiaus *Antrankiai* (1970).

Vieni iš geriausių serbų kino meistrų buvo Aleksandras Petrovićius (*Dienos*, 1963; *Trys*, 1965, ir *Aš mačiau laimingų čigonų*, 1967), produktyvusis Zivojinas Pavlovićius (*Žiurkės pabunda*, 1966; *Kai būsiu išblyškęs ir miręs*,

1967, ir *Pasala,* 1969) ir Puriša Džordževićius, kurio garsųjį „karo kvartetą“ sudarė *Mergina* (1965), *Sapnas* (1966), *Rytas* (1967) ir *Vidurdienis* (1968). Avangardininkas satyrikas Dušanas Makavejevas (g. 1932) buvo plačiausiai rodomas užsienyje serbų režisierius. Jo filmuose *Žmogus – ne paukštis* (1966), *Komutatoriaus operatoriaus tragedija* (1967) ir *Trapus naivumas* (1968) puikiai sujungti Brechto bei Godard'o metodai ir socialiniai komentarai. Tačiau Makavejevo, kaip bebaimio formos ir temų eksperimentatoriaus, reputaciją sukūrė filmas *W. R. – organizmo paslaptys* (1971) – siurrealistinė psichoanalitiko Wilhelmo Reicho raštų interpretacija.

Naujasis kinas buvo pirmoji centristų reakcijos į 1968–1972 m. politinę krizę auka. Ne vienam iškiliam menininkui teko pasirinkti – tylėti arba emigruoti, daugelis svarbiausių darbų buvo uždrausti. Nekantraudama užglaistyti neigiamą „atviro kino“ sukurtą vaizdinį, Jugoslavijos valdžia griebėsi socialistinio realizmo. Pirmieji „juodieji filmai“ (taip pavadinti pagal esė „Juodoji banga mūsų kine“, nukreiptą prieš Naująjį kiną) pasirodė 1973 m., o iki to meto jau buvo padėti pagrindai ligi šiol paskutinei svarbiai Europos kino bangai – Vokietijos Naujajam kinui (*das neue Kino*).

Pasaulio kinas nuo 1970 m.

„Senasis kinas mirė. Mes tikime nauju," – pareiškė Oberhauzeno manifesto, pasirašyto 1962 m. pavasarį, signatarai. Kritikai, jau nuo 4-ojo dešimtmečio pradžios laikę Vokietijos kino pramonę mirusia, seniai laukė kvietimo atsinaujinti. Vokietija, kitaip nei kitos fašistinio bloko šalys, neišgyveno pokarinio kino atgimimo, nors ir buvo tikimasi, kad „griuvėsių" filmai *Žudikai tarp mūsų* (Wolfgangas Staudte, 1946) ir *Berlyno baladė* (Robertas Stemmle, 1948), nagrinėję atkuriamąjį procesą, pakurstys neorealizmo sąjūdžius abiejose Rytų-Vakarų takoskyros pusėse. Tačiau stigo talentų – ypač po denacifikavimo, – kurie būtų galėję panaudoti tas istorines aplinkybes: tik saujelė vokiečių menininkų buvo pasirengę iškeisti Holivudo prieglobstį į griežtą cenzūrą ir menkas galimybes.

6-ajame dešimtmetyje abiejų Vokietijų kino pramonės rutuliojosi priešingomis kryptimis. Visa negausi Rytų produkcija buvo vien socialistinis realizmas, o Vakaruose vyravo populiarieji pramoginiai filmai. Greitai Vakarų Vokietija tapo penktąja pasaulio gamintoja, daugiausia *Heimatfilm* (tėvynės filmų), tokių kaip *Dažnai galvoju apie Pirošką* (Kurtas Hoffmanas, 1956), tačiau kino teatruose, – kurių bilietų kasai jau iškilo ir televizijos grėsmė, – karaliavo holivudiškas eskapizmas. Prieš 1962 m. Oberhauzeno kino festivalį Vakarų Vokietijos kinas buvo visai bežlungąs.

Pasak dvidešimt šešių rašytojų bei režisierių, pasirašiusių Oberhauzeno manifestą, vienintelė kino ateities jėga – Jaunasis vokiečių kinas, kuriam, jei jis nori „raiškiai prabilti tarptautine kino kalba" reikia visiškai išsivaduoti iš „sukurtos pramonės tradicijų ir įpročių, iš komercinių partnerių kišimosi ir <...> kitų kapitalo investavimo interesų". Po trejeto metų kovos Alexanderis Kluge (g. 1932), sąjūdžio lyderis, įtikino federalinę vyriausybę įkurti Jaunojo vokiečių kino tarybą įgyvendinti Oberhauzeno pasiūlymams. 1965–1968 m. šis *Kuratorium* ne tik skyrė lėšų 19-ai filmų, bet ir įkūrė kino mokyklas Miunchene bei Berlyne, taip pat nacionalinį kino archyvą.

Tačiau didumą *Kuratorium* nuveiktų darbų sužlugdė 1967 m. suformuota Kino subsidijų taryba, sukėlusi neskoningų blokais parduodamų menkos meninės ir komercinės vertės filmų bumą, tik pridengusį artėjančią Vokieti-

jos kino pramonės krizę. Po ketverių metų, bandydami atgaivinti Jaunojo vokiečių kino suteiktą impulsą, grupė režisierių, vėl suburtų Kluge, – be kitų, ir Raineris Werneris Fassbinderis, Wimas Wendersas ir Edgaras Reitzas 122
(vėliau išgarsėjęs savo epiniais televizijos filmais *Tėvynė,* 1984, ir *Antroji tėvynė,* 1992) – įsteigė savą platinimo kolektyvą – Autorių filmų leidybos grupę (*Der Filmverlag Autoren Group*), taip padėdami Naujojo kino (*das neue Kino*) pamatus. Susijungę pirmiausia tam, kad užtikrintų sąlygas rodyti savo darbus, o ne siekdami bendrų politinių ar estetinių tikslų, Naujojo vokiečių kino nariai kūrė įvairiausius filmus. Tačiau vis tiek daugumai jų būdingas formos grožis ir intelektualiniai prieštaravimai, liudiję, kad jie susiformavo ponacistinės Vokietijos „kultūriniame kalėjime“.

Filmas *Auklėtinio Terleso sumaištys* (1966), nepriklausomai pastatytas Volkerio Schlöndorffo, tradiciškai yra laikomas Naujojo kino prototipu. Buvęs Louis Malle'io, Alaino Resnais ir Jeano Pierre'o Melville'io asistentas, Schlöndorffas (g. 1939) turbūt mažiausiai novatoriškas iš visų *autorių,* nors sulaukė didesnio pasisekimo nei daugelis jo amžininkų, ypač jo vėlesnės ekranizacijos *Baalas* (1969), *Pasigailėjimo šūvis* (1976) ir *Skardinis būgnelis* (1979). Filmuodamas *Heimatfilm* parodiją *Netikėtas Kombacho vargdienių praturtėjimas* (1970), Schlöndorffas susitiko Margarethe von Trotta (vėliau ją vedė) ir kartu su ja pastatė tris kitus filmus, iš kurių išsiskiria *Prarasta Katarinos Blium garbė* (1975). Aktorė von Trotta (g. 1942), pastačiusi *Antrąjį Kristos Klages pabudimą* (1977), išgarsėjo kaip Naujojo vokiečių kino režisierė; o šis filmas drauge su kitais jos darbais – *Seserys, arba Laimės pusiausvyra* (1979), *Švininiai laikai* (1981), *Rosa Luxemburg* (1985) ir *Afrikietė* (1990) – yra iškiliausi feministinio kino pavyzdžiai.

Alexanderis Kluge pradėjo reikštis kine 6-ojo dešimtmečio pabaigoje kaip Fritzo Lango asistentas. Pastatęs debiutinį pilnametražį *Atsisveikinimas su praeitimi* (1966), paskui, kaip ir derėjo dirbant *Kuratorium* globoje, savo filmu *Artistai po cirko kupolu: neviltis* (1968) padėjo vieną kertinių Naujojo vokiečių kino akmenų. Šis filmas apie menininkus, bandančius atplyšti nuo tradicijos, iš esmės rėmėsi prancūzų Naujosios bangos principais. 8-ajame dešimtmetyje Kluge įgijo kandaus, bet objektyvaus socialinės-politinės satyros meistro reputaciją, be to, įtvirtino savo kaip sąjūdžio „krikštatėvio“ vaidmenį, sulydydamas dešimties kitų autorių ir romanisto Heinricho Böllio talentus į pusiau dokumentinį filmą *Vokietija rudenį* (1978).

Kluge buvo Naujojo vokiečių kino lyderis, o garsiausias šio sąjūdžio režisierius buvo Raineris Werneris Fassbinderis (1945–1982). Laikotarpiu tarp

filmo *Meilė šaltesnė už mirtį* (1969) ir *Querelle* (1982) produktyvusis ir įvairiapusis Fassbinderis režisavo per 40 filmų, taip pat rašė scenarijus ir vaidino ne viename teatro, kino ir televizijos pastatyme. Pirmuose dešimtyje filmų, be kitų, ir *Katzelmacher* (1969) bei *Saugokis šventosios kekšės* (1971), vaidino Fassbinderio „antiteatro" trupė, čia taip pat juntama stipri *film noir*, Godard'o, Jeano Marie Straubo ir Bertholto Brechto teorijų įtaka. Jis įprato išsiversti su skirtu biudžetu ir baigti darbą anksčiau nei planuota, tačiau kritikų išgirtieji asketiški minimalistiniai filmai nepatraukė žiūrovų.

Štai todėl *Keturių metų laikų prekijuje* (1971) Fassbinderis nusprendė savo marksizmui suteikti kiek melodramiškesnį pavidalą ir apčiuopė stilių, būdingą visiems tolesniems darbams. Fassbinderis teigė, kad melodrama, tikrojo gyvenimo medžiaga, yra puiki terpė kasdienėms temoms – tokioms kaip buržuazijos hedonizmas, „žmogiškųjų troškimų politinė ekonomija", kitokio žmogaus persekiojimas ir piktnaudžiavimas jėga. Siekdamas sustiprinti realistinį savo filmų atspalvį, spalvai, apšvietimui ir dekorui jis suteikė ekspresionistinio svarumo. Kurdamas savitą stilių, Fassbinderis pasirėmė ir kitais didžiaisiais melodramos meistrais. Klaustrofobinėse Fassbinderio dekoracijose neabejotinai justi teatro įtaka – stilizuotos Fritzo Lango simetrijos, ekspresionistų *kammerspiele* bei rafinuotų Maxo Ophülso mizanscenų, – tačiau daugiausia įkvėpimo jam suteikė Douglasas Sirkas. Fassbinderis perėmė ne tik Sirko pasakojimo struktūrą, išraiškingus rakursus ir šaižias spalvas, kaip antai filme *Gyvenimo imitacija,* bet ir pastarojo pomėgį blizgius paviršius paversti gyvenimo apgaulės, šaltumo simboliais, o stiklą – bendravimo kliūčių ženklu ir priemone susvetimėjimo atmosferai atkurti.

Fassbinderis statė įvairių žanrų filmus, tačiau visi jie lokalizuoti vienoje
kurioje iš penkių gyvai atkurtų aplinkų: kasdienybėje – *Baimė ėda sielą* (1973)
ir *Motušė Kiusters keliauja į dangų* (1975); garsenybių ir turtingųjų pasauly-
122 je – *Karčios Petros fon Kant ašaros* (1972) ir *Kumščio laisvės teisė* (1975); pra-
eityje – *Efė Bryst* (1974) ir *Neviltis* (1978); kare – *Marijos Braun vedybinis
gyvenimas* (1978) ir *Lili Marlen* (1980); po karo – *Lola* ir *Veronikos Fos ilgesys*
(abu 1981). Tačiau jo drąsūs pareiškimai apie rasinę ir seksualinę nepakantą,
viduriniosios klasės susitaikėliškumą, terorizmą ir politinę inerciją pernelyg
smarkiai dirgino tėvynainių nervus, todėl „originaliausiu talentu po Godard'o"
jis buvo laikomas tik užsienyje.

Fassbinderio teiginys, jog „naujasis realizmas" yra „susidūrimo tarp kino ir pasąmonės" rezultatas, atliepia marksistinę avangardisto Jeano Marie Straubo (1933) ir jo prancūzės partnerės Danièle Huillet (g. 1936) estetiką. Nors



122 Irm Hermann – Marlena ir Margit Carstensen – Petra, mazochistinių polinkių pirmosios meilužė, Rainerio Wernerio Fassbinderio *Karčios Petros fon Kant ašaros* (1972).

minimalistiniuose filmuose *Annos Magdalenos Bach kronika* (1968) šiedu atsižadėjo išorinės *autorių* elegancijos, tačiau jų kūriniuose tebejusti įsitikinimas, kad filmas yra materiali forma, kurios paskirtis – įtraukti žiūrovą, o ne leisti jam likti pasyviu stebėtoju. Taip pat atsidėjęs naujosios kino kalbos kūrimui buvo ir Hansas Jurgenas Syberbergas (g. 1935). Nedidelio biudžeto jo filmai, sulydantys mitą, psichologiją ir istoriją, buvo smarkiai paveikti Brechto teatro – dekoracijoms čia dažnai panaudojamos tapytos uždangos ir rirprojekcija. Beletrizuotų dokumentinių trilogija, kurios viršūnė *Hitleris: filmas iš Vokietijos* (1977) pelnė jam „Vokietijos dvasios metraštininko" vardą, o Naujajam kinui jis veikiau prijautė, nei buvo tikrasis jo atstovas.

Werneris Herzogas (g. 1942) vadinamas Naujojo vokiečių kino vizionierium. Jo filmai, išsiskiriantys neskubriu, hipnotišku ritmu, pinkliu muzikos ir intesyvios tylos junginiu, ekspresyvia spalva ir veik mistine atmosfera, yra puikios ekscentriškumo, susvetimėjimo ir atkaklumo studijos. Vaizdų faktūra

ir ritmika perteikdamas emocijas ir fizinius pojūčius, visuose be išimties pilnametražiuose filmuose Herzogas vaizdavo herojus, kuriuos neįveikiama aistra atgena į pražūtį atšiaurioje svetimoje aplinkoje: plynoje dykumoje – *Gyvenimo ženklai* (1968), *Stiklo širdis* (1976); laukinėse džiunglėse – *Agirė, dievų rūstybė* (1972) ir *Fitzcarraldo* (1982); nepažįstamuose miestuose – *Kiekvienas už save ir Dievas prieš visus* (1974) ir *Nosferatu – nakties fantomas* (1979). Herzogo dokumentinių stilistika ir temos panašios: *Fata morgana* (1969), *Net nykštukai iš pradžių buvo maži* (1970) ir *La Soufrière* (1977) – visuose objektyvi „tiesa“ ne tokia svarbi kaip „subjektyvūs ir simboliniai įvykio, proceso ar būsenos išgyvenimo aspektai“.

Wimas Wendersas (g. 1945), tradiciškai pripažįstamas menkiausiu grupės politiku ir didžiausiu egzistencialistu, buvo paskutinis iš *autorių,* 1972 m. išgarsėjęs filmu *Vartininkas bijo vienuolikos metrų baudinio.* Nors kalbama apie vienatvę ir nerimą, visų filmų potekstė – Vokietijos amerikonėjimas. Wendersas naudoja daugybę užuominų į kitus filmus, ypač *film noir,* o didžiuma jo darbų yra „kelio filmų“ hibridai, pvz., *Alisa miestuose* (1974), *Klaidingas ėjimas* (1975), *Laiko tėkmėje* (1976), *Draugas amerikietis* (1977), *Paryžius, Teksasas* (1984) ir *Iki pasaulio galo* (1991). Jis taip susižavėjęs Holivu-
123 do žanrais, kad *Troškimų sparnai (Dangus virš Berlyno)* (1987), nors ir dedikuotas Ozu, Truffaut ir Tarkovskiui, priminė ne ką kita, o „angelų“ seriją, kurios tipiškiausias pavyzdys – Franko Capros *Gyvenimas yra puikus.*

Naujojo vokiečių kino įtaką pokario kinui pranoko vien neorealizmas ir prancūzų Naujoji banga, vis dėlto Vakarų Vokietijoje šios naujovės buvo sutiktos šaltai – ten 65 proc. kasos įplaukų teikė Holivudo gaminiai. Režisieriai, iškilę atslūgus Naujojo vokiečių kino bangai, – Percy Adlonas, Dorris Dörrie, Reinhardas Hauffas, Rosa von Praunheim, Niklausas Schillingas, Helma Sanders-Brahms, Werneris Shroeteris ir Jutta Brückner – tėvynėje pelnė daug didesnį populiarumą nei jų pirmtakai, nors tarptautinį pripažinimą jiems dar teks įgyti.

Po Naujojo vokiečių kino svarbiausios 8-ojo dešimtmečio bangos iškilo Britanijos sandraugos ir Afrikos šalyse, kurios tik neseniai tapo nepriklausomos nuo Prancūzijos.

Australijoje buvo pastatytas pirmasis pasaulio pilnametražis *Kelio gaujos istorija* (Charles'as Taitas, 1906) ir keletas populiarių nebylių̨jų, pvz., Raymondo Longfordo *Sentimentalus vaikinas* (1919), tačiau garso eroje kino pramonę čia apėmė sąstingis. Daugiausia buvo rodomi Holivudo ir britų filmai, 1932–1956 m. veikė vos viena kino kompanija, tad Australija buvo laikoma tik egzotiška natūra, kol pagaliau 1970 m. federalinė vyriausybė



123 Solveig Dommartin – Mariona, trapecijos akrobatė, dėl kurios angelas (Bruno Ganzas) rizikuoja prarasti nemirtingumą Wimo Wenderso filme *Troškimų sparnai* (1987).

įkūrė Australijos kino korporaciją (vėliau Australijos kino komisija) autentiškam nacionaliniam kinui remti. Po trejeto metų įkurta Australijos kino ir televizijos mokykla, o netrukus įgyvendinta ir mokesčių sistema, turėjusi paskatinti užsienio investicijas, tiesa, aktoriai ir filmavimo grupė būtinai turėjo būti australai, o filmai – vietos temomis. Šios priemonės davė rezultatų – per tolesnius 15 metų pastatyta daugiau nei 400 filmų, ir vis daugiau jų gerai vertinami kritikų ir žiūrovų visame pasaulyje.

Bruce'o Beresfordo *Bario Makenzio nuotykiai* (1972) paprastai laikomas pirmuoju Australijos Naujosios bangos filmu. Kitos vyrų machistinio mentaliteto atakos – tai filmai *Dono vakarėlis* (1976) ir *Kuoka* (1980). Kaip pademonstravo filme *Išminties įgijimas* (1977) bei Valstiečių karo teismo dramoje *Maištininkas Morantas* (1980), tikrasis Beresfordo talentas – charakterių ir laikotarpio atmosferos kūrimas, ir geriausi jo vėlesnieji darbai – *Vežiojant panelę Deizę* (1989) ir *Juoda suknelė* (1991) – buvo „kostiumų" filmai.

1982 m. Beresfordą pakvietė į Holivudą režisuoti *Švelnių žodelių*. Po neregėtos *Krokodilo Dendžio* (Peteris Raimanas, 1986) sėkmės Amerikoje Be-

124 resfordo tėvynainiai Fredas Schepisi (*Kalvio Džimio giesmė*, 1978), Gillian Armstrong (*Mano nuostabioji karjera*, 1978) ir George'as Milleris (*Beprotis Maksas*, 1979) pasekė jam įkandin. Tačiau išskyrus filmus, kurie nufilmuoti pačioje Australijoje – *Beprotis Maksas 2* (Milleris, 1981), *Šūksniai tamsoje* (Schepisi, 1988) ir *Paskutinės dienos Chez Nous* (Armstrong, 1991), – jiems nė vienam ten nepavyko pasiekti ankstesnių savo darbų lygio.

Šios taisyklės išimtis – Peteris Weiras (g. 1944). Jis išgarsėjo Australijoje filmais *Piknikas prie kybančios uolos* (1975), *Paskutinė banga* (1977), *Gallipoli* (1981) ir *Ramios saulės metai* (1982), kuriuose nagrinėjama svetimos kultūros ar aplinkos poveikis individui. Weiras ištikimai tęsė šią temą tokiose Holivudo juostose kaip *Liudininkas* (1985), *Moskitų krantas* (1986), *Mirusiųjų poetų draugija* (1989), *Žalioji kortelė* (1990) ir *Bebaimis* (1993).

Vis dėlto ne visus Naujosios bangos režisierius išsyk paviliojo Holivudas – Australijoje liko Timas Burstallas (*Alvinas raudonasis*, 1973), Simonas Winceris (*Phar Lap*, 1983), Johnas Duiganas (*Tais metais, kai man keitėsi balsas*, 1987) ir Philipas Noyce'as (*Visiškas štilis*, 1989). Neabejotinai garsiausias šios grupės narys buvo Olandijoje gimęs Paulas Coxas (g. 1940), kurio natūralistinės studijos, vaizduojančios maniakus – *Gėlių žmogus* (1983) ir *Aukso kasa* (1990) – ar skausmo kankinamus žmones – *Vienišos širdys* (1981), *Mano pirmoji žmona* (1984) ir *Kaktusas* (1986), išsiskyrė tiksliu tempu, intelektualiais scenarijais ir nuosaikia vaidyba.

Nuslūgus Naujajai bangai, Australijos kino varomoji jėga gerokai apsilpo, tačiau sukuriama ir puikių filmų, kuriuose pasitelkiamas unikalus šalies peizažas ir būdingas jai maištingumas, pavyzdžiui, *Žmogus nuo snieguotos upės* (George'as Milleris, 1982), *Palaima* (Ray Lawrence'as, 1985), *Įrodymas* (Jocelyn Morehouse, 1991) ir *Tik šokių salėje* (Bazas Luhrmannas, 1992).

Kol nesusilaukė sėkmės Rogerio Donaldsono *Miegantys šunys* (1977), Naujoji Zelandija nuo pirmojo pilnametražio (1916) nebuvo pastačiusi nė 60 tokių filmų. 9-ajame ir 10-ajame dešimtmečiuose pastatyti Vincento Wardo (*Vigilija*, 1983, *Navigatorius*, 1988, ir *Žmogaus širdies žemėlapis*, 1993) bei Jane Campion (*Širdužė*, 1989, *Angelas prie mano stalo*, 1990, ir *Fortepijonas*, 1993) filmai smarkiai pakėlė Naujosios Zelandijos kaip įspūdingų, provokuojančių filmų gamintojos reputaciją.

Nuo 1939 m., kai Kanadoje įsteigta Nacionalinio kino taryba, pastatyta tarptautiniu mastu pripažintų dokumentinių ir animacinių filmų, tačiau vaidybinių filmų gamyba buvo apgailėtina. Holivudo produkcija surinkdavo 80 proc. Kanados bilietų kasų įplaukų, iškiliausius talentus neišvengiamai



124 Fredo Schepisi *Kalvio Džimio giesmė* (1978). Šerifo komanda pozuoja su aborigenu Jimmie Blacksmithu (Tommy Lewisas) 1900 m., baigusi žudynes Naujajame Pietų Velse.

traukė į pietus, ir tokios garsenybės kaip *Dadžio Kravico mokymosi metai* (Tedas Kotcheffas, 1974) atsirasdavo labai retai. Maža kas norėjo investuoti į vietinę gamybą, kol 1978 m. nebuvo įvesta palanki mokesčių sistema. Dauguma paskui kilusio bumo filmų – be kitų, ir garsiausio Kanados režisieriaus Davido Cronenbergo mokslinės fantastikos bei siaubo filmai (*Skenuotojai*, 1980, *Videodromas*, 1983, *Mirę antrininkai*, 1988) – paprastai nesiskyrė nuo
Holivudo gaminių. Pažymėtinos išimtys – tamsios, autoanalitinės Atomo 125
Egoyano satyros (*Šeima prieš televizorių*, 1987, *Žodinės partijos*, 1989, ir *Egzotika*, 1994) bei socialinės komedijos, pvz., *Girdėjau undines dainuojant* (Patricia Rozema, 1987).

7-ajame dešimtmetyje Kvebeko kine prasidėjo savitesnis atsinaujinimas. Gerokai pasisėmę iš prancūzų Naujosios bangos, kino režisieriai Jeanas Pierre'as Lefebvre'as, Gilles'is Carle'as, Michelis Brault ir Claude'as Jutra sukūrė pačius prieštaringiausius iš visų kanadietiškų filmų. Visai neseniai prancūziškasis Kanados kinas išpopuliarėjo užsienyje dėl Denys Arcand'o socialinį-politinį pamušalą turinčių satyrų (*Amerikos imperijos nuosmukis*, 1986, ir

Jėzus iš Monrealio, 1989) bei įžūlių naujosios kartos – Yves'o Simoneau, Francio Mankiewicziaus ir Jeano Claude'o Lauzono – filmų.

Smarkiai išsiskirdama iš kitų Britų sandraugos šalių, Indija didžiavosi galingiausia ir sparčiausiai auganča kino pramone pasaulyje, nos dauguma čia kuriamų filmų tebuvo *masala* melodramos. Tačiau 7-ojo dešimtmečio pabaigoje, paskatinti Satyajito Ray ir prancūzų Naujosios bangos, marksistinės krypties režisieriai bengalai Mrinalas Senas ir Ritwakas Ghatakas ėmėsi „paralelinio kino", iš kurio tikėtasi socialinę tikrovę atspindinčių bei intelektualesnių filmų. Senas iš jųdviejų buvo produktyvesnis, be to, jo filmai novatoriškesni, taigi *Ponas Šomė* (1969), alegorinė *Žiulį ir Džimą* primenanti meilės istorija, bei godariška esė *Interviu* (1971) ir *Kalkuta '71* (1972) pelnė šiam režisieriui Naujojo Indijos kino pradininko vardą. Vėliau jo filmų stilius vis labiau ėmė linkti į simbolizmą, tačiau Senas išliko įnirtingas vargšų išnaudojimo (*Karališkoji medžioklė,* 1976) ir miesto viduriniosios klasės veidmainystės (*Byla baigta,* 1982) kritikas.

Ghatakas pabaigė tik aštuonis pilnametražius, be kitų, filmą apie Rytų Pakistano pabėgėlių vargus bei autobiografinę trilogiją *Protas, Ginčas, Pasakojimas* (1974), bet jis dar vadovavo pratyboms Kalkutos kino ir televizijos institute, kur jo studentai buvo ir tokie nepripažįstantys kompromisų „paralelinio kino" režisieriai kaip Mani Kaulas ir Kumaras Shahani. Basu Chatterjee ir M. S. Sathyu irgi kilę iš Bengalijos, tačiau sąjūdžio šalininkų buvo ir pietuose – paminėtini Girishas Karnadas, B. B. Karanthas, Girishas Kasaravalli, Aravindanas ir Andooras Gopalkrishna.

Iš Indijos Naujojo kino režisierių didžiausios komercinės sėkmės susilaukė Shyamas Benegalas, filmuose *Daigas* (1974) ir *Manija* (1978) sukūręs puikų politikos ir melodramos lydinį, paskatinusį „vidurio kino" atsiradimą 9-ajame dešimtmetyje. Tačiau tokie filmai kaip *Okupacija* (Gautanas Ghoshas, 1982), *Čovringi gatvė, 36* (Aparna Senas, 1982) ir *Salam, Bombėjau!* (Mira Nair, 1987) liudijo, kad „paralelinis kinas" tebegyvuoja.

Muzikinės melodramos, Honkongo nuotykių ir prancūzų bei Holivudo eskapistiniai pramoginiai filmai jau ilgą laiką sudaro visą Afrikos kino žiūrovų repertuarą. Pagal Afrikos žemyno dydį kino rinka siaura – dėl kultūrinės, politinės ir socialinės-ekonominės įvairovės čia nesama visuotinai mėgstamų filmų. Po Antrojo pasaulinio karo jau 90 šalių tapo nepriklausomos, vis dėlto kultūrinis kolonializmas Afrikoje tebėra stiprus, tad diduma šio žemyno kino platinimo tinklų tebėra užsieniečių rankose. Taigi vietinis režisierius dažnai negali pasiekti žiūrovo ir gauti pajamų saviems projektams. Turint galvoje šias kliūtis, juo įspūdingesni Afrikos nacionalinio kino laimėjimai.



125 Filmų cenzorė (Arsinée Khanjian) slapta filmuoja pornografinius filmus savo seseriai Atomo Egoyano tipiškame autoanalizės filme *Ekspertas* (1991).

Nuo 5-ojo dešimtmečio Egipto kino industrija vis labiau ėmė linkti į socialistinį realizmą, čia sukurta keletas skvarbių kaimo ir miesto skurdo studijų – Youssefo Chahine'o *Kairo stotis* (1958) ir *Metų skaičiavimo naktis* (Sha- 126
di Abdel-Salamas, 1969). Nors 8-ajame dešimtmetyje įsivyravo populiarūs pramoginiai kūriniai, Chahine'as toliau nagrinėjo rimtas temas tokiuose filmuose kaip *Žemė* (1968) ir *Aleksandrija... Kodėl?* (1978).

Kovotojų už laisvę kinas buvo svarbiausias Alžyre nuo pat išsivaduojamojo karo su Prancūzija pradžios. 8-ajame dešimtmetyje iškilo Naujasis kinas. Mohamedas Lakhdar-Hamina (*Liepsningų metų kronika*, 1975) ir Mohamedas Boumari (*Anglies degintojas*, 1973) buvo garsiausi šios krypties režisieriai. Tuniso kino pramonė iš visų Šiaurės Afrikos frankofoniškų šalių smulkiausia, tačiau tunisietiški filmai gerai vertinami tarptautiniuose festivaliuose – paminėtini Nouri Bouzido *Pelenų žmogus* (1986) ir Ferido Boughediro montažiniai dokumentiniai filmai. Maroko kinas ką tik pradėjo reikštis, bet dėl Southelio Beno Barkos filmų (*Tūkstantis ir viena ranka*, 1972) jau pasižymėjo kaip novatoriškas.



126 Shadi Abdel-Salamas filme *Metų skaičiavimo naktis* (1969) nagrinėja, ar badaujančiai tautai naudingas turtingas paveldas.

Vis dėlto labiausiai tiek kritikų, tiek žiūrovų visame pasaulyje yra vertinamas Pietų Sacharos kinas. Po to, kai Paulinas Soumanou Vieyra sukūrė *Afriką prie Senos* (1955), Prancūzijos bendradarbiavimo ministerijos remiama programa (1963–1981) suteikė galimybes pagaminti daugiau nei šimtą juodųjų Afrikos režisierių filmų. Pinigai buvo skiriami mainais už platinimo teises, todėl nedaugelis šių filmų buvo plačiai rodyti.

Senegalo novelistas ir sinefilas Ousmane'as Sembene'as (g. 1923), mokę-
sis Maskvoje pas Marką Donskojų, užsispyrė apeiti šią Prancūzijos bendra-
darbiavimo ministerijos sistemą, kad galėtų imtis autentiškų nacionalinių
temų. *Borom Sarret*, 1962 m. pastatytas jo trumpametražis, laikomas pir-
muoju autentišku juodųjų afrikiečių filmu. Debiutinis Sembene pilnamet-
ražis *Juodoji mergaitė* (1965) suformavo jam kandžių satyrų, išjuokiančių
Prancūzijos neokolonializmą, autoriaus reputaciją. Filmuose *Pinigų įsaky-*
127 *mas* (1968) ir *Impotencija* (1974) jis atsisakė nespalvoto *cinéma-vérité* ir

perėjo prie spalvoto realizmo, kuriame sykiu jaučiama ir stipri Bazino teorijų įtaka. Nuo to meto Sembene'as ėmėsi inscenizuotų dokumentinių filmų, kuriuose pasakojo apie blogą elgesį su senegaliečiais šauktiniais prancūzų armijoje Antrajame pasauliniame kare (*Emitai,* 1971, ir *Tiarojė stovykla,* bendrautoris Thierno Faty Sow, 1988) ir kultūros poveikį krikščionybei bei islamui (*Žmonės,* 1977, ir *Guelwar,* 1992).

Pietų Sacharos kino lopšys yra Senegalas, žymiausi šios šalies režisieriai – Djibrilas Diopas Mambety (*Touki-Bouki,* 1973, ir *Hienos,* 1992) bei Safi Faye, pirmoji juodoji afrikietė, pastačiusi pilnametražį (*Senelis,* 1979, ir *Mossane,* 1992). Vis dėlto ir kitose šio regiono šalyse pastatyta reikšmingų filmų – *Derlius: 3000 metų* (Haile Gerima, Etiopija, 1975), *Aiye* (Ola Balogun, Nigerija, 1980) ir *Mapantsula* (Oliveris Schmitzas, Pietų Afrika, 1988). Neblogo gamybos lygio buvo pasiekta tokiose šalyse kaip Burkina Fasas; Gastono Kaboré (*Dievo dovana,* 1982, ir *Zan Boko,* 1988) ir Idrissos Ouedraogo (*Pasirinkimas,* 1987, ir *Yaaba,* 1989) filmuose atsispindi tradicijos ir pažangos susidūrimas. Kitas VGIK-o absolventas Souleymane'as Cissé Malyje pastatė tokias gilias kaimo bendruomenės studijas kaip *Vėjas* (1982) ir *Yeelen*

127 Tradicinis šokis, kuriuo pažymimas prancūzų pasitraukimas iš Senegalo prekybos rūmų, Ousmane'o Sembene'o neokolonialistinėje satyroje *Impotencija* (1974).



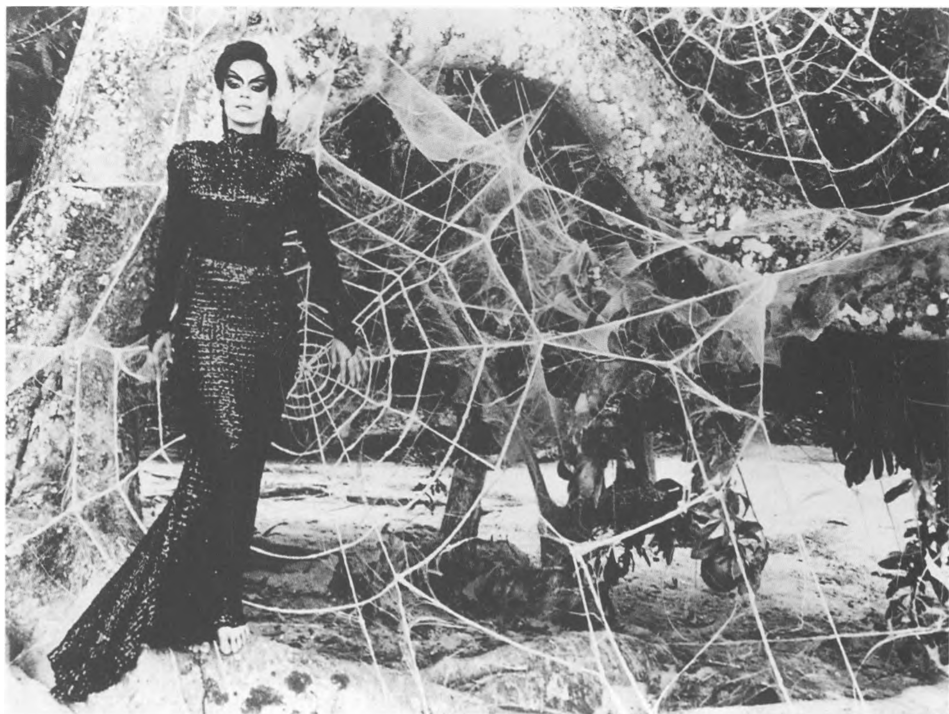
(1987); ryškus kontrastas jų atmosferai buvo liūdnas miesto gyvenimo vaizdas, nupieštas filme *Darbas* (1978). Mauritanietis Medas Hondo yra bene labiausiai į eksperimentus linkęs Afrikos režisierius, rasistinėms ir neokolonijinėms pažiūroms pasmerkti pasirenkantis čia prancūzų Naujosios bangos (*Saulė O,* 1970), čia moderniojo šokio (*Vakarų Indija,* 1979) ar klasikinio japonų kino (*Sarraounia,* 1986) stilistiką.

Pietų Sacharos režisierių ir filipiniečio Lino Broca filmai (*Manila: neono naguose,* 1975, ir *Bayan Ko: mano šalis,* 1984) turbūt buvo arčiau „trečiojo kino" postulatų nei kiti tuo metu sukurti Lotynų Amerikoje. Nors tokie režisieriai kaip Mauricio Wallersteinas (Venesuela), Carlosas Mayolo (Kolumbija) ir Francisco José Lombardi (Peru) savo šalyse ėmė kurti kino tradicijas, kitą žemyno dalį vis dar kankino politinio ir ekonominio nestabilumo negalia.

8-ajame dešimtmetyje Brazilijos kino pramonėje įsivyravo *softporno* filmai, vadinamieji *pornochanchadas.* Keletui jų pavyko išgarsėti: *Dona Flor ir du jos vyrai* (Bruno Barreto, 1976), *Iki, Brazilija* (Carlosas Dieguesas, 1979),
128 *Moters vorės pabučiavimas* (Hectoras Babenco, 1985) bei *Žvaigždės valanda* (Suzana Amaral, 1985). Panašiai klostosi kino likimas ir Meksikoje. Čia nuo aukso amžiaus – Emilio Fernandezo laikų, kuomet jiedu su operatoriumi Gabrieliu Figueroa sukūrė poetinius epus *Marija Kandelarija* (1943) ir *Perlas* (1946), originalių aukštos kokybės filmų pasirodė mažai. Tačiau 9-ajame dešimtmetyje iškilo tokio masto režisieriai kaip Jaime Humberto Hermisillo, Arturo Ripsteinas ir Arielis Zuniga. Deja, ir jiems nelengva surinkti filmams pinigų, kai visa šalies kino pramonė paremta striuko biudžeto žanriniais filmais, vadinamaisiais *churros.*

Kubos kinas 8-ajame dešimtmetyje taip pat prarado įkvėpimą, nors čia ir iškilo tokie talentai kaip Sara Goméz, Santiago Alvarezas bei Pastoras Vega. Iki 1992 m. padėtis tebeblogėjo, nes KKMPI buvo sujungtas su ginkluotųjų pajėgų kino padaliniu ir gamino tik erotines komedijas, nuotykių bei politinės propagandos filmus. Po 1973 m. Pinocheto perversmo daugelis Čilės režisierių pabėgo į Kubą – be kitų, ir Patricio Guzmànas, tiesa, dokumentinį epą *Čilės mūšis* (1975–1979) jis baigė montuoti Prancūzijoje. Helvio Soto ir Raúlis Ruizas taip pat persikėlė į Paryžių, kur produktyvusis Ruizas sukūrė per 50 filmų. Tokie darbai kaip *Auksinė valtis* (1990), kuriuose juntama įvairių literatūros ir kino šaltinių įtaka, stulbina režisūros virtuoziškumu.

Tik Argentina, 1982 m. žlugus kariniam režimui, išgyveno tikrai kūrybingą laikotarpį. Panaikinus cenzūrą, kino kūrėjai ėmėsi nagrinėti nesenos praei-



128 Sonia Braga – B kategorijos filmo herojė, apie kurią Williamas Hurtas papasakoja savo kameros draugui (Raúlis Julia) sudėtingos struktūros Hectoro Babenco filme *Moters vorės pabučiavimas* (1985).

ties įvykius, o jų filmai pasiskirstė į keturias grupes: apie dingusiuosius – *Oficiali istorija* (Luisas Puenzo, 1985), ištremtuosius – *Pietūs* (Fernando Solanasas, 1988), išnaudojamuosius *Triušio metai* (Fernando Ayala, 1987) ir prispaustuosius – *Kamila* (María Luisa Bemberg, 1984). 9-ojo dešimtmečio pabaigoje gyvybingiausia šio regiono kino pramonė pasirinko populiarios melodramos kryptį.

Tolimuosiuose Rytuose Japonija buvo viena iš nedaugelio Azijos šalių, 8-ajame dešimtmetyje išgyvenusi panašų nuosmukį. Nors po Naujosios bangos atėjusioje eroje Japonija kasmet vidutiniškai pastatydavo daugiau nei 350 pilnametražių, 2/3 jų buvo populiariųjų žanrų. Žiūrovų sumažėjo, ypač 9-ajame dešimtmetyje ėmus plisti vaizdo magnetofonams. Reto filmo sėkmė galėjo prilygti Juzo Itami satyroms apie vergišką Japonijos viduriniosios klasės keliaklupsčiavimą ritualui – *Laidotuvės* (1985), *Tampopo* (1986) bei *Reikli*

moteris (1987) – ir išradingiems pilnametražiams animaciniams, pavyzdžiui, *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1987), kilusiems iš energija trykštančių futuristinių komiksų, vadinamųjų *manga*.

Pagrindinis Pietryčių Azijos kino pramonės ramstis – nuotykių filmai. Honkonge daugiausia gaminama kung fu ir kovos menų filmų, 8-ajame dešimtmetyje išgarsinusių aktorių Bruce'ą Lee ir režisierių Kingą Hu. Tokie veiksmo filmai kaip *Drugelių žudikai* (Tsui Harkas, 1979) ir *Žudikas* (Johnas Woo, 1989) liudija, jog ir šio tipo filmų lygis jau aukštesnis. 9-ajame dešimtmetyje socialistinio realizmo „naujosios bangos" kilo Honkonge (*Tėvas ir sūnus*, Allenas Fongas, 1981, ir *Valties žmonės*, Ann Hui, 1982) ir Taivane (*Taibėjaus istorija*, Edwardas Yangas, 1985, ir *Kekšės meilė*, Changas Yi, 1985). Labiausiai išgarsėjęs abiejų šių sąjūdžių režisierius Hou Hsaiohsienas, kurio filmuose nagrinėjama urbanizacijos ir vartotojiškos orientacijos įtaka Taivanui praeityje (*Metas gyventi ir metas mirti*, 1986, ir *Liūdesio*
129 *miestas*, 1989) ir šiais laikais (*Berniukai iš Fengkvėjaus*, 1984, ir *Vasara pas senelį*, 1985).

9-ojo dešimtmečio viduryje didžioji Kinija, atėjus penktajai filmų kūrėjų kartai, išgyveno savą „naująją bangą". Pirmoji karta buvo nebyliosios eros pionieriai, antroji karta – 4-ojo dešimtmečio realistai ir tokie menininkai kaip Zhengas Junli, dirbę Kuomintango eros pabaigoje, kai daugiausia dėmesio buvo skiriama beletrizuotiems pasakojimams apie japonų okupaciją (*Varnos ir žvirbliai*, 1949).

Po Mao pergalės pilietiniame kare (1948) trečiosios kartos režisieriai buvo verčiami susitelkti ties revoliucijos ir atkuriamuoju procesu. Tiesa, „Šimto gėlių" plyšelis (1956–1957) trumpam suteikė jiems galimybę suabejoti, ar gerai tvarkomi valstybės reikalai (*Kol atvyks naujas direktorius*, Lü Banas, 1956). Pirmaisiais Didžiojo šuolio metais filmų produkcija padvigubėjo – pastatyti 229 pilnametražiai ir animaciniai. Dauguma jų buvo propagandiniai, pvz., *Mylėti fabriką kaip savo namus* (Zhao Mingas, 1958).

7-ajame dešimtmetyje ketvirtajai kartai suteikta daugiau laisvės stilistiniams eksperimentams. Paradoksalu, kad būtent trečiosios kartos atstovas Xie Jinas tapo iškiliausiu valstybės remiamų žanrų – nuotykių filmo, socialinės komedijos ir klasikinės operos – kūrėju. Pirmuosius ketverius „kultūrinės revoliucijos" metus išvis nieko nebuvo gaminama, ir daugelis režisierių buvo įkalinti arba išsiųsti į kaimą „perauklėjimui". Iš to keleto filmų, kurie pagaminti tuoj po 1970 m., dauguma buvo „revoliucinės operos", nufilmuotos neprofesionalų. Po 1976 m. grįžo ir profesionalūs režisieriai, tačiau Kinijos kino pramonė liko paralyžiuota iki 9-ojo dešimtmečio pradžios.



129 Hou Hsio-hsienas visą *Liūdesio miestą* (1989) filmavo vidutiniais ir bendrais planais, kad žiūrovai negalėtų lengvai identifikuoti šios epinės šeimos dramos, vykstančios pokario Taivane, veidų.

Penktoji karta 1982 m. baigė Pekino kinematografijos akademiją ir, kurdama filmus apie „kultūrinės revoliucijos“ poveikį profesiniam ir intelektualiniam gyvenimui, įsiliejo į atsigaunančią kino pramonę. Vadovaujami prodiuserio Wu Tianmingo, jaunieji režisieriai Huangas Jianxinas (*Nutikimas su juodąja patranka*, 1985) ir Tianas Zhuangzhuangas (*Arkliavagis*, 1986) ėmėsi iš naujo įvertinti kinų socialines ir kultūrines vertybes, ir net veteranai, tarkim, Xie Jinas (*Kinrožės miestas*, 1986) į savo darbus įpindavo daugiau politinių komentarų.

Žymiausios penktosios kartos figūros – Chenas Kaige (g. 1953) ir buvęs jo operatorius Zhangas Yimou (g. 1950). Jie yra puikūs spalvos stilistai, labiau linkę pabrėžti ne tradicinius draminius bruožus, o filmo vaizdinę ir garsinę pusę. Abu besidriekiantį Kinijos peizažą naudoja kaip mizansceną, o filmuoja ilgai trunkančiais, lėtais epizodais, dažnai primenančiais Jancsó stilių. Filmuose *Raudonasis sorgas* (1987), *Ju Dou* (1989), *Pakabink raudonąjį žibintą* (1991) ir *Qiu Ju istorija* (1992), nagrinėjančiuose moters vaidmenį 130
patriarchalinėje visuomenėje, atsiskleidė Zhango sugebėjimas charakterizuoti

ir tiksliai atkurti laikotarpį, o Chenas Kaige juostose *Geltona žemė* (1984), *Didysis paradas* (1986), *Vaikų karalius* (1988) ir *Sudie, mano sugulove* (1992) gilinosi į politinės ideologijos poveikį individui.

Kinijos kino suklestėjimo laikotarpis – nors po demokratinio judėjimo sutriuškinimo (1989) ir buvo bijomasi reakcijos, – priminė padėtį Irane prieš dešimtmetį, kai islamo revoliucija nutraukė Naujojo kino grupės veiklą, nors šios grupės nariai ištisą 8-ąjį dešimtmetį pelnydavo tarptautinius prizus. Tuo metu valdžios nutarimai dėl islamo postulatų taikymo kine beveik visai sustabdė filmų gamybą. Vis dėlto 9-ajame dešimtmetyje kino pramonė ėmė palengva atsigauti, ir tokie režisieriai kaip Amiras Naderi, Bahramas Bayzai ir Dariushas Mehrjui sėkmingai pasirodo tarptautiniuose festivaliuose.

Irano kino kūrėjai atsiliepė į valdžios skatinamus politinius pasikeitimus, o štai „trečiosios Lenkijos mokyklos" atstovai visą 8-ąjį dešimtmetį buvo viena pagrindinių jėgų, formavusių visuomenės sąmonę ir diegusių reformos būtinumo idėją. Iškiliausia kino sąjūdžio figūra – Krzysztofas Zanussi (g. 1939) savo darbuose *Kristalo struktūra* (1969) ir *Iliuminacija* (1973) drąsiai naudojasi filmo raiškos priemonėmis. Jo filmų tema – konfliktas tarp jausmų ir profesinės pareigos. Sykiu su Andrzejumi Wajda (*Žmogus iš marmuro,* 1976) ir Agnieszka Holland (*Provincijos aktoriai,* 1980) Zanussi (*The Constant Factor,* 1980) buvo „moralinio nerimo kino" pionierius, jo įtemptuose nedidelio biudžeto filmuose apie individo grumtynes už teisingumą korumpuotoje sistemoje formuluojami bręstančios išsivadavimo kovos reikalavimai.

Kai 1980 m. rugpjūčio mėnesį buvo įsteigtas „Solidarumas", Lenkijos kino menininkai galėjo mėgautis 16 mėnesių nepatirtos laisvės. Tada radosi keletas antistalininių ir „Solidarumą" remiančių pilnametražių, reikšmingiausias jų buvo *Žmogus iš geležies* (1981). Tačiau 1981 m. gruodžio mėnesį Lenkijos vyriausybei įvedus karinę padėtį, daugelis garsių režisierių turėjo emigruoti. Agnieszka Holland (*Europa, Europa,* 1990; *Paslaptingas sodas,* 1994) taip ir liko Paryžiuje, o Wajda ir Zanussi grįžo namo. Puikūs šių režisierių (Wajdos *Žiedelis su karūnuotu ereliu* ir Zanussi *Tylus prisilietimas,* abu 1992) bei Krzysztofo Kieslowskio kūriniai (*Dekalogas,* 1989, *Dvigubas Veronikos gyvenimas,* 1991, ir trilogija *Trys spalvos: mėlyna, balta, raudona,* 1992) puoselėja Lenkijos, kaip originalaus kino šalies, reputaciją.

Iš viso buvusio sovietinio bloko Lenkijos kino pramonė vienintelė sėkmingai atlaikė komunizmo žlugimą 1989 m. Valstybei sustabdžius finansavimą, sumažėjus atvežtinių (ypač Holivudo) filmų, kitų Rytų Europos šalių



130 Zhang Yimou *Qiu Ju istorija* (1992). Gong Li – valstietė, pasiryžusi rizikuoti viskuo dėl teisingumo, kai jos vyrą užsipuola darbdavys.

kinas ekonominio ir politinio netikrumo laikais visai nesurinkdavo kasos įplaukų, neturėjo lėšų gamybai.

Ypač smarkiai nukentėjo buvusi Jugoslavija. Pasibaigus niūriam „juodojo kino“ laikotarpiui, prieš 1991 m. pilietinį karą, kinas čia atsigavo. Permainų pradininkai buvo Prahos dramos menų akademijos auklėtiniai Sřdanas Karanovićius, Rajko Grlićius, Goranas Markovićius, Lordanas Zafranovićius ir Goranas Paskaljevićius, žinomi kaip „Prahos grupė“, – dėl absurdu grįsto humoro ir kandžios satyros jie laikomi čekų Naujosios bangos įpėdiniais. Jų sėkmė praskynė kelią ne tik daugeliui Naujojo kino atstovų, bet ir kitiems kūrėjams, iš kurių labiausiai išgarsėjo Emiras Kusturica – jo tragikomedijos *Tėtė komandiruotėje* (1985) ir *Čigonų metas* (1988) visame pasaulyje laimėjo festivalių prizų.

Naujojo Bulgarijos kino skelbėjams Eduardui Zaharijevui, Rangeliui Vylčanovui, Christo Christovui ir Liudmilai Staikovai bei Rumunijos „8-ojo dešimtmečio klasei“ – Mirceai Daneliucui, Danui Piţai ir Mirceai Veriou nestigo nei įvairialypio talento, nei stiliaus originalumo, vis dėlto nuo 1989 m. jiems jau pristigo jėgų palaikyti nacionalinio kino plėtrą. Vengrija taip pat



131 Klausas Maria Brandaueris vaidina homoseksualą, apkaltintą Austrijos-Vengrijos armijos šnipinėjimu rusams, Istváno Szabó filme *Pulkininkas Redlis* (1985).

neseniai patyrė aiškų kino nuosmukį, nors pačioje kino pramonėje daugelis kaltę už tai verčia kino režisierių savimylai, o ne postkomunistiniam blogiui.

Vienas triukšmingiausių visuomenės kritikų yra Istvánas Szabó (g. 1938), po Jancsó nuo 7-ojo dešimtmečio iškiliausia figūra Vengrijos kine. Iš pradžių jį smarkiai veikė prancūzų Naujoji banga, ir debiutiniame jo pilnametražyje *Iliuzijų amžius* (1964) justi Truffaut įtaka, o *Tėvas* (1966), *Meilės filmas* (1970) ir *Ugniagesių gatvė* (1973) primena Alaino Resnais pasakojimo strategiją. Vis simboliškesnės struktūros ir įvaizdžių Szabó alegorijose toliau
131 nagrinėjama praeities įtaka individui: imperinės valdžios (*Pulkininkas Redlis,* 1985), nacių tironijos (*Budapešto pasakojimai*, 1976, *Pasitikėjimas*, 1979, *Mefistofelis*, 1981, ir *Hanussenas*, 1988) ar demokratinės santvarkos (*Saldžioji Ema, brangioji Bobe,* 1992).

Po to, kai 8-ajame dešimtmetyje išgarsėjo Márta Mészáros, Pálas Sándoras, Pálas Gáboras, Sándoras Sára, Judit Elek ir Imre Gyöngyössy, Vengrijos kine vis iškyla ir kitų talentingų filmų kūrėjų. Kai raida tokia nenutrūkstama, yra pagrindo manyti, jog tereikia tik šiek tiek laiko, kol tarp asmeninės kino menininkų vizijos ir žiūrovų vilčių nusistovės pusiausvyra.

Sunkiau pasakyti, kaip iš kino pramonės krizės galėtų išbristi buvusios sovietinės respublikos, veik po 60-ies metų pirmąsyk išnirusios iš socialistinio realizmo šešėlio. 8-ajame dešimtmetyje tebekerojo stipri cenzūra. Nors 9-ojo dešimtmečio pradžioje jau pasirodė švelniai satyrinių buitinio žanro filmų kaip *Maskva netiki ašaromis* (Vladimiras Menšovas, 1980), vis dėlto

garsiausio Rusijos režisieriaus Andrejaus Tarkovskio (1932–1986) nepavyko įtikinti, kad pakeistų savo ketinimus, ir 1982 m. jis emigravo.

Visi Tarkovskio filmai, – ar juose būtų sekama jauno partizano žygdarbių pėdomis kaip *Ivano vaikystėje* (1962), ar kuriamas Viduramžių ikonų meistro portretas kaip juostoje *Andrejus Rubliovas* (1966), – išsiskyrė asketiškumu, poetiškumu ir nepaprastai savita autoriaus vizija. Didžiausias Tarkovskio sielvartas, „jog mūsų kultūroje nėra vietos dvasinei būčiai", persmelkė visus jo daugiasluoksnius, vizualiai pagaulius filmus, kuriuose kiekviename yra ir metafizinis matmuo, kad ir kas būtų filmuojama – kosminė erdvė (*Soliaris,* 1972), karo draskoma režisieriaus vaikystės Rusija (*Veidrodis,* 1975), plyna zona (*Stalkeris,* 1979), *Nostalgijos* (1982) Roma ar *Aukojimo* (1986) Baltijos jūros sala.

Tarkovskis nesulaukė Michailo Gorbačiovo liberalios politikos (*perestroikos*) poveikio sovietiniam kinui. 1987 m. atšaukus pogamybinę cenzūrą, daugybė ilgai draustų filmų – *Man dvidešimt metų* (Marlenas Chucijevas, 1963), *Asios laimė* (Andrejus Končalovskis, 1967), *Tema* (Glebas Panfilovas, 1979), *Atsisveikinimas* (Elemas Klimovas, 1981) ir *Atgaila* (Tengizas Abuladzė) – pagaliau leisti rodyti. Netrukus pasirodė ir tokie naujoviškos formos bei dramaturgijos filmai kaip *Mirusio žmogaus laiškai* (Konstantinas Lopušanskis,

132 Jurijus Bogatyriovas ir Jelena Solovej filme *Nebaigta pjesė mechaniniam pianinui* (1978), Nikitos Michalkovo ekranizuotoje Antono Čechovo pjesėje *Platonovas.*



1986), *Pliumbumas, arba Pavojingas žaidimas* (Vadimas Abdrašitovas, 1986) ir *Mažoji Vera* (Vasilijus Pičulas, 1988). Vis dėlto Sovietų Sąjungai iširus, Rusijai nepavyko išvengti Holivudo skverbimosi. Nuosmukis iki plačiai auditorijai skirtų pigių nuotykių filmų ėmė grėsti tikrojo filmo egzistavimui šalyje, iškėlusioje tiek daug žymių kūrėjų.

Priešingai nei Rytuose, tradicijos Vakaruose buvo nuosekliai tęsiamos, kino menininkai apibendrino, įtvirtino praeito amžiaus ketvirčio naujoves formos ir dramaturgijos srityse. Plito tarptautiniai festivaliai, specializuoti „meniniai" kino teatrai ir vaizdajuostės, stiprėjo nacionalinių televizijų tinklai ir daugėjo mokamų stočių. Tai reiškė, kad net ir mažiausių Europos šalių filmai surinkdavo gana plačią auditoriją. Vis dėlto tik nedaugelio Europos šalių nacionalinės kino pramonės galėtų teigti esą ekonomiškai savarankiškos, jos vis labiau tampa priklausomos nuo televizijos paramos ir bendros gamybos, – dažniausiai tokiuose projektuose dalyvauja aktoriai ir kūrėjai iš įvairių šalių, siekiant, kad gaminys būtų patrauklesnis žiūrovams. Šis poslinkis tarptautinio kino link išryškėjo būtent tuo metu, kai nebuvo jokių apčiuopiamų nacionalinių sąjūdžių – kaip anksčiau neorealizmas ar prancūzų Naujoji banga. Vėliau, 8-ajame dešimtmetyje, susiformavo keliaujančio režisieriaus, kuris geba dirbti įvairiuose kultūriniuose kontekstuose, tipas.

Nesvarbu, iš kur būtų gaunami pinigai ir kur nufilmuojama didžioji filmo dalis, kiekviena šalis linkusi savintis garsius režisierius. Talentingų menininkų yra kilę iš įvairių Vakarų Europos vietų: iš Belgijos – Chantal Ackerman ir André Delvaux; iš Olandijos – Paulas Verhoevenas ir Fonsas Rademakersas; iš Airijos – Neilas Jordanas ir Jimas Sheridanas; iš Portugalijos – Manuelis Oliveira; iš Danijos – Bille Augustas ir Gabrielis Axelis; iš Švedijos – Bo Widerbergas, Janas Troellis ir Lasse Hallströmas; iš Norvegijos – Ola Solum; iš Islandijos – Hrafnas Gunnlaugssonas ir Augustas Gudmundssonas. Deja, knygos apimtis neleidžia smulkiau aptarti jų kūrybos.

Ispanijos kinas, taip ilgai varžytas Franco režimo, 8-ajame dešimtmetyje ėmė kilti ant Luiso Buñuelio, Luíso Garcios Berlangos ir Juano Antonio Bardemo palikimo pamatų. Carlosas Saura (g. 1932) iškilo kaip garsiausias ispanų režisierius. Jo mėgstami žanrai yra politinė alegorija, pvz., *Šaldytos mėtos* (1967), sukurtos sekant tautine *esperpento* (absurdiškas fakto ir fantazijos lydinys) tradicija, ir flamenko stiliaus dramos kaip *Karmen* (1983). 9-ajame dešimtmetyje kultine figūra tapo režisierius Pedro Almodóvaras (g. 1951),
133 pastatęs filmus *Moterys ties nervų krizės riba* (1988), *Surišk mane!* (1990) ir kt. Filmų faktūra primena Sirką ir Fassbinderį, šiose irracionaliose kome-



133 Julieta Serrano – viena iš *Moterų ties nervų krizės riba* (1988), Pedro Almodóvaro komedijoje, pilnoje neištikimybių, terorizmo ir ispaniško gaspačo srėbalo su narkotikais.

dijose atsispindi gėjų problemos ir *pasota* („o kas mums darbo") kartos subkultūra.

Kitas išgarsėjęs nepriklausomas labai savito stiliaus režisierius yra suomis Aki Kaurismäki (g. 1957). Smarkiai paveiktas amerikietiškų B kategorijos filmų ir prancūzų Naujosios bangos, Kaurismäki kuria revizionistines ekranizacijas (*Hamletas tvarko reikalus,* 1987, ir *Bohemos gyvenimas,*1992), stato darbininkų klasę vaizduojančius filmus (*Arielis,* 1988, ir *Degtukų fabriko mergaitė,* 1989) bei absurdo komedijas, pvz., *Leningrado kaubojai vyksta į Ameriką* (1989). 134

Dėl Šveicarijos susiskaidymo į tris skirtingai kalbančius regionus čia nėra vieningos rinkos. Italų kalba kuriamų filmų maža, tačiau Ciūriche susikūrė gana stipri vokiškų filmų pramonė; pagrindinės figūros yra Rolfas Lyssy ir Danielis Schmidas. Ženevoje įsikūręs frankofoniškas kinas pelnė dar platesnį pripažinimą, ypač „Grupės 5" menininkų darbai; garsiausias iš jų – Alainas Tanneris (g. 1929). Tanneris yra didysis individo šalininkas, akylai naršantis šiuolaikines Europos vertybes ir tvirtai tikįs bendradarbiavimo vaisingumu. Jo filmuose *Salamandra* (1971) ir *Jona, kuriam 2000 metais bus 25-eri* (1975) matyti britų Laisvojo kino ir prancūzų Naujosios bangos įtaka.

Theo Angelopouloso filmai primena Miklosą Jancsó; meditatyvūs istorijos ir mito lydiniai – *Keliaujantys aktoriai* (1975) ir *Bitininkas* (1986) – yra vieni geriausių Grakijoje pastatytų filmų nuo *Graiko Zorbos* laikų (Michaelis Cacoyannisas, 1965). Kaimyninėje Turkijoje irgi subrendo žymus kino me-

nininkas, aistringas nacionalinio kino šalininkas Yilmazas Güney (1937–1984). Atviros skurdo ir priespaudos studijos provokuojančiais pavadinimais *Skausmas* ir *Vilties netekę* (abu filmai 1971) pelnė jam kalėjimą: 1972 m. jis buvo apkaltintas pogrindine ardomąja veikla. Trumpam paleistas, 1974 m. vėl įkalintas už tariamą teisėjo nužudymą. Vis dėlto jis toliau rašė, o buvę padėjėjai Zeki Otkenas (*Banda,* 1978; *Priešas,* 1979) ir Serifas Gorenas (*Nerimas,* 1975; *Kelias,* 1982) režisavo jo vardu. 1981 m. Güney pabėgo, norė-
135 damas Paryžiuje pats sumontuoti *Kelią.* Prieš mirtį jam pavyko pabaigti tik dar vieną pilnametražį – *Siena* (1983).

Iš Viduržemio jūros šalių stipriausias tebėra Italijos kinas. 8-ajame dešimtmetyje čia kūrė Francesco Rosi, Marco Bellochio, Lina Wertmuller, Marco Ferreri ir Ettore Scola, debiutavę Naujosios bangos laikais. Plačiausiai žinomas šios grupės narys yra Bernardo Bertolucci (g. 1940).

Įkvėptas Godard'o, Visconti ir Pasolini (parašiusio jam pirmo pilnametražio *Niūrusis pjovėjas* (1962) scenarijų), Bertolucci išgarsėjo trimis studijomis apie politinės ideologijos poveikį individui: marksizmo – *Prieš revoliuci-*
136 *ją* (1964) ir fašizmo – *Konformistas* bei *Voro strategija* (abu 1970). Šiais reikšmingais 8-ojo dešimtmečio filmais prasidėjo Bertolucci bendradarbiavimas su operatoriumi Vittorio Storaro, juose subrendo ir savitas režisieriaus sti-

134 Suomiškas „kelio filmo" variantas: Jarmuscho stilių primenanti lakoniška Aki Kaurismäki komedija *Leningrado kaubojai vyksta į Ameriką* (1989).





135 Serifo Goreno *Kelias* (1982); scenarijaus autorius ir redaktorius Yilmazas Güney. Ši turkų tautos atsilikimo alegorija pasakoja apie penkis kalinius, išleistus savaitei su pasižadėjimu grįžti.

lius, kuriam būdingos literatūrinės ir filosofinės užuominos, ekspresyvi režisūra, sudėtinga pasakojimo maniera, sklandus kameros darbas ir ritminis montažas. Susitaikymo su emociniu ar politiniu sąmyšiu problema tam tikru mastu glūdi visuose jo darbuose – ir šiuolaikinės Italijos tyrinėjimuose, pavyzdžiui, *Partneris* (1968) ir *Juokingo žmogaus tragedija* (1981), ir prašmatniuose bendruose projektus *Paskutinis tango Paryžiuje* (1972), *1900* (1976), *XX amžius* (1976), *Paskutinis imperatorius* (1987), *Po dangaus stogu* (1990) ir *Mažasis Buda* (1994).

Gal jau ir nebebūdama kino naujovių avangarde, Italijos pramonė randa savitų talentų – tai liudija Paolo ir Vittorio Taviani, Giuseppe Tornatore, Gianni Amelio, Nanni Moretti ir Maurizio Nichetti kūryba.

Šio laikotarpio prancūzų kinas irgi laimėjo iš panašaus patirties ir gausos lydinio. 7-ojo dešimtmečio veteranai Claude'as Sautet, Constantinas Costa-Gavras,

Jeanas Pierre'as Mocky, Philippe'as de Broca ir Claude'as Lelouchas bei naujokai Maurice'as Pialat, Bertrand'as Blier, Diane Kurys ir dokumentininkai Marcelis Ophülsas ir Claude'as Lanzmannas svariai prisidėjo prie po Naujosios bangos kuriamo kino. Reikšmingiausias tuo metu iškilęs režisierius buvo eklektiškasis Bertrand'as Tavernier (g. 1941). Buvęs *Cahiers* kritikas, jis meistriškai atkuria laikotarpį, charakterizuoja veikėjus, suka dokumentinius ir filmus policijos tema, tačiau šlovę jam pelnė sugebėjimas „kokybės tradicijos" dramaturgiją sulydyti su Naujosios bangos režisūra tokiose ekranizacijose kaip *Šv. Pauliaus laikrodininkas* (1973), *Smūgis pašluoste* (1981) ir *Sekmadienis kaime* (1984). Be to, drauge būdamas ir prodiuseris, ir Prancūzijos režisierių gildijos prezidentas, jis paskatino daug jaunesnės kartos talentų: Lucą Bessoną, Jeaną Jacques'ą Beineixą, Patrice'ą Leconte'ą ir kt.

Didžiosios Britanijos kinas, vildamasis rasti formulę, kuri pagausintų jo įplaukas abiejose Atlanto pusėse, kaip ir seniau, užsispyrėliškai tempė visą originalią medžiagą ant Holivudo kurpaliaus. Tik Richardo Attenborough epinės biografijos (*Gandhi*, 1982, ir *Laisvės šauksmai*, 1987) bei išradingos Didžiojoje Britanijoje pastatytos indų kilmės prodiuserio Ishmailo Merchanto ir amerikiečio režisieriaus Jameso Ivory ekranizacijos (*Kambarys su vaizdu*, 1985, ir *Sugrįžimas į Hovard Endą*, 1991, bei *Dienos nuolaužos*, 1993) buvo beveik tokios pat sėkmingos kaip ir Hugh Hudsono *Ugnies vežimai* (1981). Kino pramonėje tuo metu keliskart švystelėjo prošvaistė, tačiau galiausiai daugeliui geriausių aktorių ir talentingiausių režisierių, pvz., Johnui Boormanui, Alanui Parkeriui, Nicholas Roegui, Ridley ir Tony Scottams, Adrianui Lyne'ui, Billui Forsythui ir Stephenui Frearsui teko tęsti karjerą Holivude.

Vos keleto kino kūrėjų, pasilikusių dirbti vien britų kino pramonėje, veikla komerciniu požiūriu yra sėkminga. Tiesa, kritikai visada palankiai sutinka kandžius Keno Loacho socialinius komentarus (*Rif raf*, 1990) bei ironiškas Mike'o Leigh pastabas (*Nuogas*, 1993). Keno Russello drąsiai eksploatuojamas erotizmas retai tesusilaukia pritarimo, nors tiek jo ekranizacijos (*Įsimylėjusios moterys*, 1969), tiek netradiciniai biografiniai filmai (*Gotika*, 1986) neabejotinai originalūs ir skoningi.

Buvęs Russello dailininkas Derekas Jarmanas (1942–1994) paminėjo pastarąjį sykiu su Jeanu Cocteau ir Kennethu Angeriu kaip vieną svarbiausių įtakų savo grynai eksperimentiniams filmams; pirmasis šių filmų septynetas, be kitų, ir *Sebastijonas* (1976) bei *Jubiliejus* (1978), kainavo mažiau nei 3 milijonus dolerių. Jarmanas, svarbiausia klestinčio gėjų ir lesbiečių kino sąjū-



136 Giulio Brogi – tėvas ir drauge sūnus *Voro strategijoje* (1970), Borgeso įkvėptoje Bernardo Bertolucci studijoje, narpliojančioje pinklią Italijos fašistinę praeitį.

džio figūra, visuose savo filmuose – *Caravaggio* (1986), *Karo requiem* (1988), *Edvardas II* (1991) ir *Wittgensteinas* (1993) – nagrinėja homoseksualų temas, nors drauge jo filmai yra pikantiški išpuoliai prieš šiuolaikinę visuomenę ir pasakojamojo kino konvencijas.

Tapytojo patirtis Jarmaną sieja su kitu avangardistu – Peteriu Greenaway (g. 1942), kurio pirmieji darbai, tarkim, *Perėjimas per H* (1978), priklausė struktūriniam kinui. Pirmame pilnametražyje *Piešėjo sutartis* (1982) iškilo paskui pasikartosiančios temos – kūrybingumas, mirtis, nykimas, – išryškėjo ir režisieriaus polinkis tiksliai kompozicijai, simboliniams vaizdams, intelektualioms užuominoms ir komiškam sąmojui. Pradedant *Architekto pilvu* (1987) ir *Skenduolių skaičiuote* (1988), jis nuklydo į iliustratyvumą, net ir ambicingos režisūros bei dramaturgijos filme *Prospero knygos* (1991).

9-ajame dešimtmetyje kelios trumpai gyvavusios nepriklausomos kompanijos bandė atgaivinti britų kiną. Buvusio „The Beatles“ nario George'o Harrisono „Handmade films“ kompanija susikūrė tam, kad būtų pabaigtas

Brajano gyvenimas (Terry Jonesas, 1979). Ši kompanija parėmė ir orvelišką Terry Gilliamo ateities vaizdinį *Brazilija* (1985) bei užuojautos kupiną Neilo Jordano Londono padugnių gyvenimo paveikslą *Mona Liza* (1986). Prie pastarojo gamybos prisidėjo ir „Palace Pictures“, kuri panašias sutartis buvo sudariusi ir su „Goldcrest“ kompanija bei „Channel Four“ televizija. Tokie filmai kaip *Ugnies vežimai, Vietinis herojus* (Billas Forsythas, 1983) ir *Mirties laukai* (Rolandas Joffe, 1984) „Goldcrest“ kompanijai ir jos pirmajam direktoriaus pavaduotojui Davidui Puttnamui suteikė kino pramonės gelbėtojų statusą. Vis dėlto ateitis, matyt, priklauso 7-ojo dešimtmečio socialinio realizmo pasekėjams, iš dalies ar visiškai remiamiems televizijos – BBC: *Tikrai, beprotiškai, giliai* (Anthony Minghella, 1990); „Channel Four“: *Mano gražioji skalbykla* (Stephenas Frearsas, 1985), *Laiškas Brežnevui* (Chrisas Bernardas, 1985), *Tolimi garsai, sustingę gyvenimai* (Terence'as Daviesas, 1988), *Išgirsk mano dainą* (Peteris Chelsomas, 1991) bei *Ketverios vestuvės ir vienos laidotuvės* (Mike'as Newellas, 1994).

Amerikos kino pramonė didžią dalį šio laikotarpio irgi vaikėsi komercinės sėkmės – net atrodė, kad svarbiausias jos tikslas yra gaminti pinigus, o ne filmus. Svarbiausia to priežastis buvo nuolat kylančios kainos ir žiūrovų nepasitenkinimas didžiųjų studijų pelnais, o šios, pasirengusios paaukoti kūrybos laisvę už finansinį saugumą, buvo įsiurbtos įvairių tarpvalstybinių konglomeratų. Studiją „Universal“ 1962 m. įsigijo „MCA Inc.“, o pastarąją 1990 m. perėmė Japonijos „Matsushita“. Kompanija „Paramount“ 1966 m. įsigijo „Gulf+Western Industries“, 1994 m. – „Viacom“; „Warner Brothers“ tapo „Kinney Services“ korporacijos dalimi, o 1990 m. susijungė su „Time Inc.“ ir atsirado „Time Warner Inc.“; „Twentieth Century Fox“ 1981 m. buvo perpirkta du kartus, ir dabar yra australo Ruperto Murdocho žiniasklaidos imperijos dalis; „Columbia“ buvo praryta „Coca-Cola“ kompanijos 1982 m., paskui susijungė su „Tri-Star“ ir galiausiai perėjo japonų „Sony“ korporacijai. Dar pinklesnę sandorių grandinę teko atlaikyti „United Artists“: 1967 m. kompanija tapo „Transamerica“ grupės nare, 1981 m. susijungė su MGM (nuo 1970 m. jos savininkas buvo Kerkas Kerkorianas), 1985 m. perėjo „Turner Broadcasting Systems“, po metų vėl grįžo Kerkorianui, ir 1990 m. galiausiai tapo Australijos „Qintex Entertainment“ centro dalimi, palikusi MGM, kuri tais pačiais metais susijungė su „Pathé Communications“ ir sudarė „MGM-Pathé“.

Šioje po Vietnamo karo ir Votergeito atėjusioje eroje Robertas Altmanas, Paulas Mazursky, Halas Ashby, Paulas Schraderis, Williamas Friedkinas,

Peteris Bogdanovichius ir kiti bandė revizuoti požiūrį į žanrinį kiną, demaskuoti daugybę Holivudo labiausiai puoselėjamų mitų. Tačiau žiūrovai labai entuziastingai priima filmus apie katastrofas (*Padangių pragaras*, Johnas Guilerminas, 1974), taigi korporacijos administracija nutarė, kad filmų reikia gaminti mažiau ir visus pinigus skirti didelio biudžeto reginiams. Po nepaprastos Steveno Spielbergo *Nasrų* (1975) ir George'o Lucaso *Žvaigždžių* 137
karų (1976) bei jų tęsinio sėkmės Holivude susiorientuota į stambiakalibrius, – tęsiniai suformavo ir naują, jaunesnę auditoriją, o šios kartos nuotykių filmų pomėgis paskatino eskapistinių pramoginių filmų bangą.

Po nesėkmės, kuri ištiko Michaelio Cimino vesterną *Dangaus vartai* (1980), atsiėjusį 35 milijonus dolerių, studijos vis labiau ėmė priklausyti nuo „vaikučių filmų", kurie, užlieję visą šalį podraug su plačia reklamos kompanijos banga, turėjo teikti nematytą pelną. Skirti būtent paaugliams, tokie filmai buvo statomi įvairių tradicinių ir mišrių žanrų: nuotykių – Spielbergo Indianos Džonso trilogija ir Arnoldo Schwarzeneggerio filmai; komiksų ekranizacijos – *Supermenas* (Richardas Donneris, 1978) ir *Betmenas* (*Žmogus-šikšnosparnis)* (Timas Burtonas, 1989); mokslinės fantastikos – *Žvaigždžių kelionė* (Robertas Wise'as, 1979) ir *Atgal į ateitį* (Robertas Zemeckis, 1985); „kardo ir burtų" – *Tamsusis kristalas* (Jimas Hensonas, 1982); siaubo – *Gremlinai* (*Kramtukai*) (Joe Dante, 1984) ir *Vaiduoklių gaudytojai* (Ivanas Reitmanas, 1984); popmuzikos – *Šeštadienio nakties karštinė* (Johnas Badhamas, 1977) ir *Šlovė* (Alanas Parkeris, 1980); vidurinės mokyklos komedija – *Audringi Ridžmonto vidurinės laikai* (Amy Heckerlingas, 1982) ir *Laisva Feriso Bjulerio diena* (Johnas Hughesas, 1986).

Į kitus žanrus įšvirkščiamos dozės erotikos ir raiškios prievartos – kad paskatintų žiūrovus greičiau subręsti, – tai siaubo filmai „kirsk ir taškyk" – *Teksaso elektrinio pjūklo žudynės* (Tobe'as Hooperis, 1974) ir *Košmaras Gluosnių gatvėje* (Wesas Cravenas, 1984); *film noir* – *Kūno karštis* (Lawrence'as Kasdanas, 1981) ir *Lemtingas potraukis* (Adrianas Lyne'as 1987); policininkų trileriai – *Beverli Hilso policininkas* (Martinas Brestas, 1984) ir *Mirtinas ginklas* (Richardas Donneris, 1987); gangsterių filmai – trilogija *Krikštatėvis* (Francis Fordas Coppola, 1972, 1974, 1990) ir *Neliečiamieji* (Brianas De Palma, 1987); „lavonų griūties" kriminaliniai – *Pasiutę šunys* ir *Bulvarinis skaitalas* (abu Quentino Tarantino, 1992 ir 1994); vesternai – *Šokantis su vilkais* (Kevinas Costneris, 1990) ir *Menantis pikta* (Clintas Eastwoodas,1992); kelio filmai – *Mano gimtoji Aidaho valstija* (Gusas Vanas Santas, 1991) ir *Telma ir Luiza* (Ridley Scottas, 1991); Vietnamo 138

karo – *Šių dienų Apokalipsė* (Francis Fordas Coppola, 1979) ir *Būrys* (Oliveris Stone'as, 1986).

Garsiausi šio laikotarpio populiariosios srovės režisieriai buvo iš koledžų atėję kino mėgėjai Francis Fordas Coppola (g. 1939), Martinas Scorsese (g. 1942) ir Stevenas Spielbergas (g. 1947). Nepastoviajam Coppolai sunkiai sekėsi pranokti savo 8-ojo dešimtmečio darbus vėliau pastatytais stambiakalibriais *„Cotton" klubas* (1984) ir *Bramo Stokerio Drakula* (1992). Išradingai naudodamas technines priemones, mažesnio masto filmuose per daug dažnai leisdavo įmantriems vaizdams nustelbti individą, kovojantį prieš sistemą, – taip įvyko filmuose *Pokalbis* (1974) ir *Tuckeris: žmogus ir jo svajonė* (1988). Scorsese, kaip ir Coppola, buvęs Rogerio Cormano asistentas, atsidėjęs tyrė stiprios aistros pavojus sodriuose filmuose – daugelyje jų nusifil-

137 George'o Lucaso *Žvaigždžių karai* (1977). „Labai seniai be galo tolimoje galaktikoje" Dartas Veideris (Dave'as Prowse'as) ir Benas (Obi-Vanas) Kenobis (Alecas Guinnessas) sukryžiuoja šviesos kardus 4-oje serijoje iš planuojamo devynių dalių ciklo.





138 Susan Sarandon ir Geena Davies Ridley Scotto filme *Telma ir Luiza* (1991). Karštai diskutuota, ar tai tikras feministinis „kelio filmas", ar šį žanrą revizuojantis platesnei auditorijai skirtas gaminys.

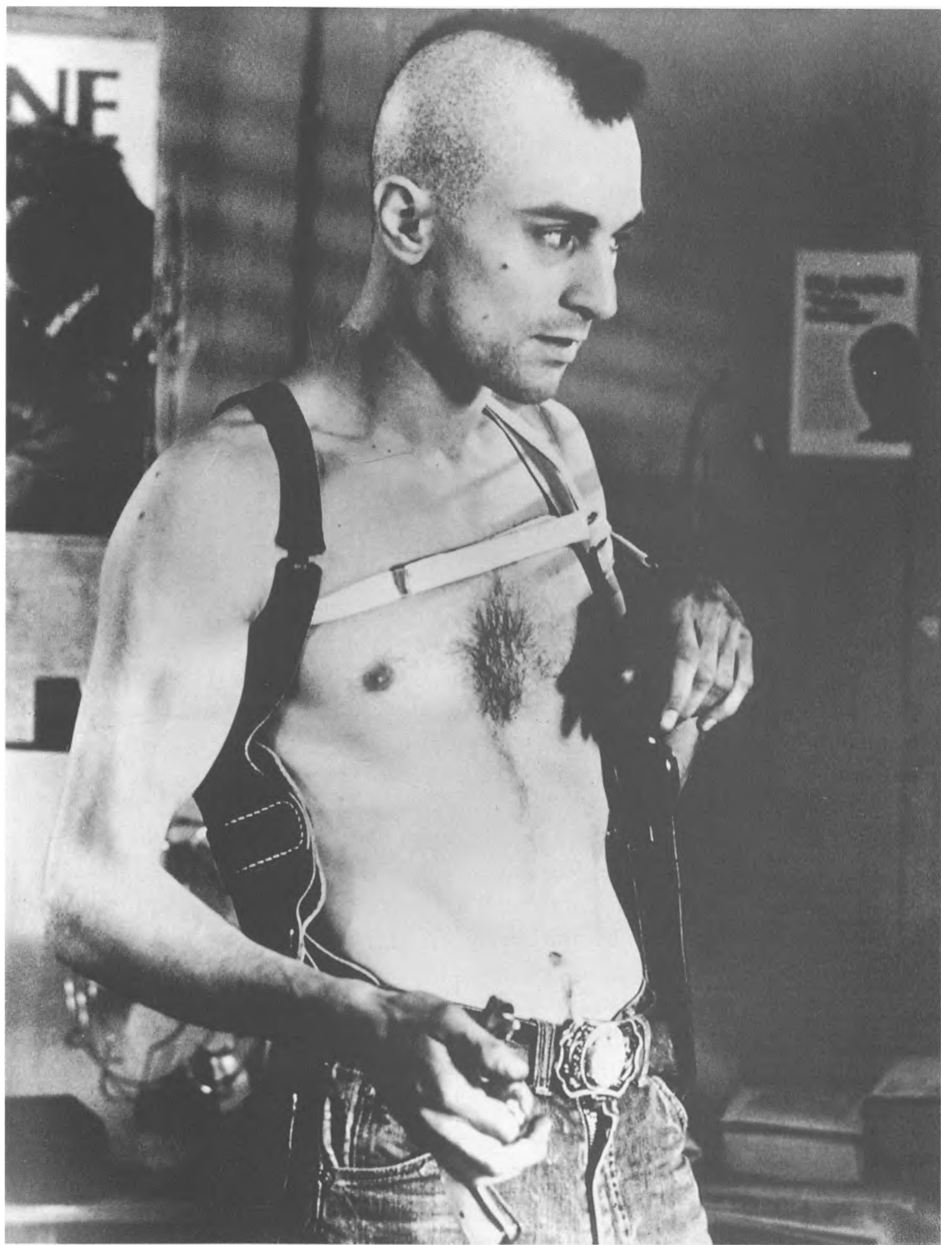
mavęs Robertas De Niro – *Taksi vairuotojas* (1976), *Įsiutęs bulius* (1980), 139
Komedijos karalius (1983) ir *Kazino* (1995). Ypatingas Scorsese gebėjimas atskleisti charakterį būdingas daugeliui jo stilingų ekranizacijų – *Paskutinis Kristaus gundymas* (1988), *Kieti bičai* (1990), *Nekaltumo amžius* (1993) ir kitoms. Meistriškai valdoma įtampa ir tempas bei sugebėjimas stebinti žiūrovą garantavo triuškinančią komercinę sėkmę Spielbergo paauglių filmams *Artimi trečio laipsnio kontaktai* (1977), *Ateivis E. T.* (1982) ir kt. Tačiau jo suaugusių projektams pakenkė santūrumo stoka, pvz., *Purpuro spalva* (1985), nors *Schindlerio sąrašas* – holokausto temos studija – išvengė melodraminių perlenkimų.

Iškiliausi iš nepriklausomų *autorių* buvo Robertas Altmanas (g. 1925) ir Woody Alenas (g. 1935). Nuožmiai satyriški Altmano šiuolaikinės Amerikos visuomenės komentarai dažniausiai įgyja intymaus portreto formą – arba ekscentriško individo (*Makkeibas ir ponia Miler*, 1971; *Ilgas atsisveikinimas*, 1973) arba grupės (*Vagys kaip ir mes*, 1974; *Trys moterys*, 1977), – kitais atvejais tai sutirštintas sudėtingas gerbiamų institucijų preparavimas

(*M*A*S*H,* 1970; *Nešvilis,* 1975; *Lošėjas,* 1992; *Trumpos istorijos,* 1993). Religija, romantiškos meilės nepastovumas ir Niujorko inteligentijos silpnybės – tai besikartojančios nepaprastai savitų Woody Alleno filmų temos. Jis pastatė ir daugybę kino *hommages* – nuo parodijų, kurias feliniškos dvasios *Žvaigždžių dulkių prisiminimuose* atmetė „kaip ankstyvuosius juokelius“, iki Bergmano įkvėptų dramų ir tokių brandžių komedijų kaip *Anė Hal* (1977), *Man-*
140 *hetenas* (1979), *Hana ir jos seserys* (1986), *Nusikaltimai ir prasižengimai* (1989), *Vyrai ir žmonos* (1992).

Dauguma iš pastaraisiais metais Amerikoje sukurtų novatoriškų filmų buvo pastatyti nepriklausomų režisierių – jau mirusio Johno Cassaveteso, Davido Lyncho, Ethano ir Joelio Coenų, Halo Hartley, Jimo Jarmuscho, Alano Rudolpho, Johno Sayleso ir Whito Stillmano. Nepriklausomybė moterims režisierėms suteikė galimybę nagrinėti moterų temas. Tačiau kad parodytų savo komercines galimybes ir taip užsitikrintų paramą tolesniems projektams – jau nekalbant apie teisę patekti į pagrindinę srovę (*mainstream*), – Kathryn Bigelow, Lizzie Borden, Marthai Coolidge, Yvonne Rainer, Barbarai Kopple, Susan Seidelman, Joan Micklin Silver ir kitoms teko sublimuoti savo feministinius interesus.

Kol Holivudas tebesilaiko tradicinių žanrų ir seksualinių stereotipų, moterims maža tekliūva įdomių vaidmenų kitokiuose filmuose nei vojeristiniai. Dėl susiformavusių juodųjų charakterių klišių ir sukauptos patirties panaši ir juodaodžių aktorių patirtis. Įsigaliojus sąžinės laisvei per dešimtmetį pagaminta pilnametražių, Sidney Poitier vaidinant pagrindinį vaidmenį, o kova už pilietines teises padėjo juodaodžių filmams *Patnis Svopas* (Robertas Downey, 1969), *Suknisti Svyto Svytbeko popieriai* (Melvinas van Peeblesas, 1971) ir kt. įsilieti į *mainstream.* Nekantraudamas pasidaryti iš to pelno, Holivudas išleido saujelę plačiai auditorijai skirtų juodaodžių filmų, pvz., *Ietis* (Gordonas Parksas, 1971), bet kaip aiškiai atskleidė Roberto Townsendo *Holivudo triukas* (1987), juodaodžiams aktoriams vis tiek tekdavo tik stereotipiniai vaidmenys ir jų dalyvavimas filme buvo bemaž simbolinis. Tačiau reikalai iš esmės pasikeitė, kai iškilo ryžtingai nusiteikęs Spike'as Lee (g. 1956). Jis taip autentiškai analizavo įtampą tarp tos pačios rasės (*Ji tai*
141 *gaus,* 1986, ir *Malcolmas X,* 1992) ir tarp skirtingų rasių atstovų (*Elkis teisingai,* 1989, ir *Džiunglių karštinė,* 1991), kad paskatino tikrą jaunų juodaodžių amerikiečių filmų liūtį: *Kaimynų berniukai* (Johnas Singletonas, 1991), *Naujasis pinigų miestas* (Mario von Peeblesas, 1991), *Kietuoliai* (Ernestas R. Dickersonas, 1992) ir *Tik dar viena mergaitė IRT* (Leslie Harris, 1993).



139 Robertas De Niro – Trevisas Biklis, 8-ojo dešimtmečio Amerikos nerimo įkūnijimas filme *Taksi vairuotojas* (1976), Martino Scorsese siaubo filmo, vestreno ir *film noir* lydinyje.



140 Diane Keaton ir Woody Allenas pastarojo filme *Manhetenas* (1979). Nufilmuotas Gordono Williso „Panavision“ sistema, naudojant „Technicolor“ medžiagas, šis filmas buvo atspaustas nespalvotoje juostoje.

Iki 1991 m. 76 proc. Amerikos namų turėjo vaizdo juostų arba lazerinių vaizdo diskų aparatus. Pajamos, surinktos iš šios šeimos pramogų rinkos už filmų nuomą ar pardavimą buvo dukart didesnės nei kino teatrų įplaukos. Net daugiaekranių kompleksų laikais vis daugiau filmų pateikiama vaizdajuostėje. Mažojo ekrano teikiamos pajamos tokios svarbios, kad tie filmai, kurių negalima įsprausti į vaizdo magnetofono formatą, yra „panoramuojami ir skenuojami“ arba nukarpomi, kad pagrindinis veiksmas tilptų į „televizoriaus aprėptį“. Taigi žiūrovas negali pamatyti tokio filmo, kokį sumanė režisierius, o be to, televizoriaus elektroninis atvaizdas neperteikia chemiškai apdorotos celiulioidinės spalvos puošnumo ar monochrominės juostos subtilumo ir ryškumo.

10-ojo dešimtmečio pradžioje vidutinė filmo kaina pakilo iki 20 milijonų dolerių, taigi studijų administracija vis mažiau linkusi įsitraukti į neišbandy-

tų taisyklių žaidimus. Taigi šį dešimtmetį toliau plėtojamos 9-ojo dešimtmečio pabaigoje susiformavusios kryptys: gaminami serialai, perkuriami ir restauruojami senieji filmai, daromi režisūriniai montažai ir pusgaminių – stambiakalibrių romanų ar sėkmingų filmų užsienio kalba – ekranizacijos ir perdirbiniai. Didžiosios kompanijos pačios nebegamina pilnametražių, o platina (ir, kaip „KGM-Pathé", rodo) pagal išankstinius sandėrius: gamintojai parduoda baigtą filmą už sutartą sumą prieš pradedant gauti pelną iš filmo rodymo arba susitariama dėl procentų mokėjimo tam tikrą laiką. Šios pajamos naudojamos gamybos išlaidoms padengti, pradiniam idėjos „paketui" apmokėti ir atlyginti kūrybiniam personalui, kurį parenka talentų agentūra iš savo sąrašo.

Per pastaruosius dvidešimtį metų Holivudas neatpažistamai pasikeitė. Nors studijų sistema sužlugo, įsigalėjo nauja verslo praktika, paplito nepriklausomi gamybos būdai ir iš įvairių nacionalinių kinematografijų prisiskverbė naujų vaizdo, garso ir dramaturgijos idėjų, vis dėlto Holivudo kinas visame pasaulyje išsaugojo savo klasikinį pavidalą ir dar niekas nenurungė jo komercine sėkme. Šis nuostabus sugebėjimas prisitaikyti turėtų neblogai pasitarnauti Holivudui ir besirengiant ateinančiam naujų kino technologijų amžiui.



141 Ossie Davis, režisavęs tokius pirmuosius Juodųjų kino (*Black cinema*) pavyzdžius kaip *Medvilnė atkeliauja į Harlemą* (1970) ir *Juodoji mergaitė* (1972) su Spike'u Lee filmuojant *Elkis teisingai* (1989).

Epilogas: paraiška ateičiai

Naujas technologijas kinas pasitinka gana įtariai. Garsas, spalva, stereoskopinis kinas (3-D), platus ekranas – visam tam iš pradžių labai priešintasi, bijantis išjudinti komercinį kino *status quo*, kol galiausiai, ištikus finansinei krizei, rizikuoti tapdavo verta. Taigi vis sudėtingėjančios namų pramogų sistemos – lazeriniai diskai, vaizdo ir interaktyvūs kompaktiniai diskai (CD ir CDI) verčia manyti, kad rodytojai gali būti dar kartą priversti grįžti prie didžiojo ekrano – kaip priemonės privilioti žiūrovus į teatrus.

Nors sinerama pasirodė pernelyg griozdiška ir brangi, kad taptų komerciškai gyvybinga, jos kuriama nepakartojama gelmės ir dalyvavimo iliuzija neabejotinai darė poveikį auditorijai. Kanadietiška „Imax“, pirmą kartą pademonstruota Osakoje „Expo ’70“ parodoje, bandė pranokti sineramos teikiamus įspūdžius. 65 mm juosta kameroje traukiama horizontaliai ir projektuojama panašiai kaip 70 mm juosta, o „Imax“ vaizdas ant gigantiško apvalaus ekrano tris kartus didesnis už „Panavision-70“, be to, nepriekaištingo ryškumo. Modifikuotas variantas „Omnimax“ sustiprino dalyvavimo įspūdį – čia vaizdas projektuojamas ant kupolo per „žuvies akies“ objektyvą. Deja, kainos tokios pat atbaidančios kaip ir sineramos, ypač turint galvoje tai, kad visa būtina įranga yra išimtinai „Imax“ korporacijos. Tokia sistema galėtų būti pritaikyta mažiau nei 90-yje pasaulio kino teatrų, tačiau jų daugės, turint galvoje tą sėkmę, kurios susilaukė Julieno Temple’o įrašas *„Rolling Stones“ pas Maksą* (1992).

Užpatentuotoje specialiųjų efektų eksperto Douglo Trumbullo, „Showscan“ sistemoje irgi naudojama 70 mm juosta ir specialus ekranas, tačiau čia vaizdo aiškumo pasiekiama, projektuojant ypatingu 60 kadrų per sekundę greičiu. „Dynavision“, priešingai, reikalingas tik pritaikytas 70 mm projektorius ir nešiojamas ekranas, tuomet didelis, aiškaus išlaikymo vaizdas gaunamas iš standartinės 35 mm kopijos. Tačiau nors jau praėjo dešimtmetis, kai ši sistema gyvuoja, ji dar neįsitvirtinusi. Vaizdajuostės galimybės irgi buvo neįvertintos veik 30 metų. Jau 1922 m. sovietiniam mokslininkui Borisui Rčeulovui buvo kilusi mintis įrašinėti vaizdą į magnetinę juostą, tačiau pirmieji aparatai pasirodė tik 6-ojo dešimtmečio pradžioje. Dar ketvirtis amžiaus praėjo, kol „Sony“ pradėjo gaminti „Betamax“ vaizdo juostos magnetofoną (VCR), ir tik 1977 m. jį pakeitė JVC namų vaizdo sistemos (VHS) formatas.

7-ojo dešimtmečio pradžioje pavieniai tyrinėtojai, kaip korėjietis Namas June’as Paikas, ėmė gilintis į menines vaizdajuostės galimybes. O po to, kai Scottas Bartlettas ir Tomas DeWittas su „Offon“ (1967) pademonstravo, kokių efektų galima išgauti, manipuliuojant vaizdais magnetinėje juostoje ir paskui grąžinant tuos vaizdus į celiulioidą rodymui, tuo rimtai susidomėjo ir kino kūrėjai. Godard’as buvo pirmasis iš garsių režisierių, viešumai pateikęs savo eksperimentus su magnetine vaizdo juosta (*Antras numeris*, 1975) ir vėliau įrašęs daug filmų ir TV programų. Po *Džulijos ir Džulijos* (Peteris Del Monte, 1987) retai tepasitaikydavo įprastos trukmės filmų, nufilmuotų ant didelės skiriamosios gebos vaizdajuostės (HDV), tačiau 10-ojo dešimtmečio pradžioje „elektroninio filmo“ sąjūdis ėmė įgauti pagreitį. Taigi anksčiau ar vėliau rasis HDV teatrai su vaizdajuostės projektoriais, turinčiais palydovinį arba optinio kabelio ryšį.

O šiuo metu vaizdajuostė labai svarbi gaminant tradicinius filmus. Daug kartų naudojama ir greitai atgal atsukama juosta leidžia ir atlikėjams, ir statytojams įvertinti repeticijas ir dekoracijų vaizdą. Vis dažniau filmai montuojami magnetinėje juostoje – vaizdai nukopijuojami, kompiuteriu sukataloguojami ir toliau dėliojami epizodai, kol sukuriama pageidaujama darbinė kopija. Tai tarsi gairės montažo

režisieriui, montuojančiam galutinį negatyvą įprastiniu būdu. Kurdamas filmą *Iš širdies* (1982), Francis Fordas Coppola parengė interaktyvią filmo išklotinę – paskui jos pagrindu galėjo eksperimentuoti su epizodais, kompiuterio pagamintais iš piešinių, nuotraukų, vakarykštės filmavimo medžiagos, vinječių.

Viena pagrindinių magnetinės juostos pritaikymo sričių yra spalvinimas: kompiuteriu nustatomi atspalviai ir uždedami ant nespalvotų filmų kopijų, – vien tam, kad padidėtų šių filmų komercinis patrauklumas. Vienas pirmųjų nuspalvintų filmų buvo Laurelio ir Hardy pilnametražis *Kelyje į Vakarus* (Jamesas Horne'as, 1937) bei du Laurelio ir Hardy trumpametražiai *Toperis* (Normanas Z. McLeodas, 1937) ir *Jankis Dendis Niekdirbys* (Michaelas Curtizas, 1942). 1985 m. prie šių pridėtas ir *Stebuklas 34-ojoje gatvėje* (Georgas Seatonas, 1947). Nors tokius filmus žiūrovai mėgsta, juos puola ir menininkai, ir kritikai – pasak jų, užuot pagerinus filmą, sunaikinama originali kompozicija, iškraipomas meninis sumanymas, niekais verčiamas operatoriaus darbas. Be to, falsifikuojama istorija. Nepaisant šių protestų, regis, spalvinimo banga neslūgsta.

Kaip liudija Spielbergo *Juros periodo parkas* (1993), trimatė kompiuterinė animacija gerokai pažengė nuo to laiko, kai buvo pirmą kartą panaudota specialiesiems efektams sukurti tokiuose filmuose kaip *Ateities pasaulis* (Richardas T. Heffronas, 1976). 1994 m. „Sony" atidarė trimačio (streoskopinio) kino teatrą Niujorke, kur žiūrovai užsideda specialius akinius; žiūrint pro juos, vaizdui suteikiamas stipresnis gelmės įspūdis. Tačiau autentiškesnį stereoskopinį vaizdą sukuria holograma, žiūrovams atskleidžianti įvairius vaizduojamų objektų aspektus – priklausomai nuo stebėjimo taško. Holografiją sukūrė britų fizikas Dennis Gaboras 1947 m., tačiau po to, kaip 1969 m. Alexui Jacobsonui ir Viktorui Jevtukovui pavyko konkrečiame laike atkurti holografinius judančius akvariumo vaizdus, mažai tebuvo pasistūmėta holografinio filmo link.

Naujovių ištroškusiame 6-ajame dešimtmetyje pora eksperimentų buvo atlikta uoslės kine: *Už Didžiosios sienos*, pastatytas taikant „Aromarama" sistemą 1959 m., ir *Paslapties kvapas* – „Smell-o-vision" (arba „Scentvision") pasirodęs kitais metais. Kultinis režisierius Johnas Watersas buvo vienintelis, atgaivinęs šį sumanymą „Polyester" kompanijai (1981), – ekrane pasirodydavo kodai, pagal kuriuos žiūrovai turėjo braukyti ir uostyti savo „Odorama" korteles. „Gudrybių karalius" 6-ajame dešimtmetyje buvo Williamas Castle'as. Be to, kad užpatentavo keletą triukų, pvz., „Emergo" (plastikinis skeletas, prasklendžiantis viršum žiūrovų filme *Namas ant vaiduoklių kalvos*, 1959) ir „Percepto" – elektrinį švilpuką, pritaisytą prie žiūrovų kėdžių, veikiantį per *Spengiką*, Castle'as taip pat sumanė tokias auditorijos dalyvavimo formas kaip „baimės įveikimas", artėjant *Žmogžudystės* (1961) kulminacijai, – žiūrovams buvo garantuojamas atlygis, jei filmo *Ponas Sardonikas* (1961) pabaigoje, sprendžiant neigiamo herojaus likimą, stovėdavo „bailio kampe" ar dalyvaudavo „baudžiamajame balsavime".

Pirmasis išties įtraukiantis žiūrovą procesas buvo čekų „Lanterna magika", pademonstruotas „Expo '67" Monrealyje. Čia žiūrovams buvo suteikta galimybė pasirinkti iš keleto siužeto variantų. Panašias galimybes netrukus turės ir interaktyvių kompaktinių diskų (CDI) aparatų savininkai, tačiau pats įdomiausias ligi šiol sukurtas procesas yra virtualioji tikrovė. Kol kas ištyrinėtos tik dvi technikos – skaitmeninės hologramos ir žiūrovų šalmai su kameromis arba prie kompiuterio prijungti skystų kristalų displėjai. Ilgainiui žiūrovai įžengs ir veiks imituojamoje istorinėje ar fantastinėje aplinkoje, bus galima dalyvauti ir grupėmis, tačiau sunku įsivaizduoti, kaip tai bus pritaikyta demonstruojant filmą kino teatre.

Per visą kino istoriją kino kūrėjai suranda estetinių sprendimų technologijų iškeltoms problemoms. Pamatysim, ar dabar besirutuliojantys (ir pasirodysią vėliau) procesai turės ilgesnio poveikio kino vaizdinei ir garsinei kalbai, nesvarbu, kokie būtų rodymo būdai. Praeities patirtis liudija, kad technologijų pažanga neišvengiama, tačiau kad ir kokia kryptimi pasuktų ateities kinas, svarbiausia, kad jame išliktų asmeninė kūrėjo vizija – jei tik kinas ir toliau nori turėti savo kertę meno pasaulyje.

Rekomenduojama literatūra

Bendrieji dalykai

Monografijas apie kino žvaigždes skaitytojas ras šio skyriaus knygų literatūros sąrašuose Halliwell, Leslie, with John Walker, *Halliwell's Filmgoer's Companion*, 10th edition (London, 1993). *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, 4 vols (London): *Films* (1990); *Directors* (1991); *Actors and Actresses* (1992); *Writers and Production Artists* (1984). Karney, Robyn, *Who's Who in Hollywood* (London, 1993). Katz, Ephraim, *The International Film Encyclopaedia* (London, 1980). Kühn, Annette, with Suzannah Radstone, eds, *The Women's Companion to International Film* (London, 1990). Magill, Frank N., ed., *Magill's Survey of Cinema: English Language Films: First Series* (London, 1982). —, *Magill's Survey of Cinema: Foreign Language Films* (Englewood Cliffs, NJ, 1985). Mast, Gerald, *A Short History of the Movies*, 4th edition (New York, 1992). Monaco, James, and the editors of Baseline, *The Encyclopedia of Film* (London, 1991). Quinlan, David, *Quinlan's Illustrated Dictionary of the Film Comedy Stars* (London, 1992). —, *Quinlan's Illustrated Dictionary of Film Stars* (London, 1986). —, *Quinlan's Illustrated Dictionary of Film Character Actors* (London, 1985). —, *Quinlan's Illustrated Guide to Film Directors* (London, 1983). Rhode, Eric, *A History of the Cinema: From its Origins to 1970* (London, 1976). Robinson, David, *World Cinema: A Short History* (London, 1973). Roud, Richard, ed., *Cinema: A Critical Dictionary* (London, 1980). Slide, Anthony, ed., *The American Film Industry: A Historical Dictionary* (London, 1989). —, *The International Film Industry: A Historical Dictionary* (New York, 1989). Thomas, Nicholas, ed., *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, 2nd edition (Chicago, 1990).

Kino teorija

Arnheim, Rudolf, *Film As Art* (London, 1969). Bazin, Andre, *What is Cinema?*, Vols I and II, transl. H. Gray (Berkeley, CA, 1971). Mast, Gerald, Marshall Cohen and Leo Braudy, eds, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 4th edition (New York, 1992). Metz, Christian, *Psychoanalysis and the Cinema*, transl. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (London, 1982). Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures* (London, 1989), Penley, Constance, ed., *Feminism and Film Theory* (London, 1988).

Pirmas skyrius

Barnouw, Erik, *The Magician and the Cinema* (New York, 1981). Burch, Noël, *Life to Those Shadows*, transl. and ed. Ben Brewster (London, 1990). Coe, Brian, *The History of Movie Photography* (New York, 1981). Fell, John L., ed. *Film Before Griffith* (Berkley, CA, 1983). Hammond, Paul, *Marvellous Méličs* (London, 1974). Hendricks, Gordon, *Eadweard Muybridge: The Father of the Motion Picture* (London, 1975). — , *The Edison Motion Picture Myth* (Berkeley, CA, 1961).

Antras skyrius

Brownlow, Kevin, *The Parade's Gone By*... (London, 1968). Everson, William K., *American Silent Film* (New York, 1978). Koszarski, Richard, *The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood* (New York, 1983). Petrie, Graham, *Hollywood Destinies: European Directors in Hollywood, 1922–1931* (London, 1985). Robinson, David, *Chaplin: His Life and Art* (London, 1985). Schickel, Richard, *D. W. Griffith: An American Life* (London, 1984).

Trečias skyrius

Abel, Richard, *French Cinema: The First Wave, 1915–1929* (Princeton, NJ, 1984). Eisenstein, Sergei M., *Film Form: Essays in Film Theory and the Film Sense*, transl. and ed. Jay Leyda (London, 1951). Eisner, Lotte H., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* (London, 1969). Knight, Arhtur, *The Liveliest Art* (New York, 1957). Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton, NJ, 1947). Leprohon, Pierre, *The Italian Cinema*, transl. Roger Greaves and Olivier Stallybrass (New York, 1972). Lyeda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (London, 1983). Monaco, Paul, *Cinema and Society: France and Germany during the Twenties* (New York, 1976). Youngblood, Denise J., *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935* (Austin, TX, 1991).

Ketvirtas skyrius

Altman, Rick, *The American Film Musical* (London, 1989). —, ed., *Sound Theory, Sound Practice* (New York, 1992). Dyer, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London, 1986). Gallagher, Tag, *John Ford: The Man and His Films* (Berkeley, CA, 1986). Geduld, Hary M., *The Birth of the Talkies: From Edison to Jolson* (Bloomington, IN, 1975). McBride, Joseph, *Frank Capra: The Catastrophe of Success* (London, 1992). Shatz, Thomas, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (London, 1988). —, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* (New York, 1981). Shadoian, Jack, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film* (Cambridge, MA, 1979). Walker, Alexander, *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay* (London, 1986).

Penktas skyrius

Aitken, Ian, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement* (London, 1990). Aldgate, Anthony, and Jeffrey Richards, *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War* (Oxford, 1986). Anderson, Joseph L., and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry* (Princeton, NJ, 1982). Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Films* , 2nd edition (New York, 1992). Bergan, Ronald, *Jean Renoir: Projections in Paradise* (London, 1992) Landy, Marcia, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931–1934* (Princeton, NJ, 1986) Renoir, Jean, *My Life and My Films*, transl. Norman Denny (New York, 1974). Richards, Jeffrey, *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930–1939* (London, 1984). Schindler, Colin, *Hollywood Goes to War: Films and American Society, 1939–1952* (London, 1979). Truffaut, Franēois, *Hitchcock*, rev. edition (London, 1983). Welch, David, *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945* (Oxford, 1983).

Šeštas skyrius

Bock, Audie, *Japanese Film Directors* (London, 1978). Bondanella, Peter, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York, 1983). Buńuel, Luis, *My Last Breath* (London, 1984). Cowie, Peer, *Ingmar Bergman: A Critical Biography* (London,

1982). Navasky, Victor S., *Naming Names* (New York, 1980). Nyce, Ben, *Satyajit Ray: A Study of His Films* (New York, 1988). Ray, Robert, *A Certain Tendency in the Hollywood Cinema*, 1930–1980 (Princeton, NJ, 1985). Richie, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, rev. edition (Berkeley, CA, 1984). Silver, Alain and Elizabeth Ward, eds, *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* (London, 1979).

Septintas skyrius

American Federation of Arts, *A History of the American Avant-Garde Cinema* (New York, 1976). Bondanella, Peter, *The Cinema of Federico Fellini* (Princeton, NJ, 1992). Chanan, Michael, *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema* (London, 1983). Chatman, Seymour, *Antonioni: Or, the Surface of the World* (Berkeley, CA, 1985). Hill, John, *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956–1963* (London, 1986). Hillier, Jim, ed., *Cahiers du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (London, 1985). —, *Cahiers du Cinéma, 1960–1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood* (Cambridge, MA, 1986). Monaco, James, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (New York, 1976). Mordden, Ethan, *Medium Cool: The Movies of the 1960s* (New York, 1990).

Aštuntas skyrius

Clark, Paul, *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949* (Cambridge, 1987). Dyer, Richard, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (London, 1990). Elsaesser, Thomas, *New German Cinema: A History* (London, 1989). Guerrero, Edward, *Framing Blackness: The Politics and Culture of the Black Image in American Cinema* (Philadelphia, PA, 1993). Kolker, Robert Philip, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, 2nd edition (New York, 1988). Liehm, Mira, and Antonin J. Liehm, *The Most Important Art: East European Film after 1945* (Berkeley, CA, 1977). McFarlane, Brian, *Australian Cinema* (New York, 1988). Malkmus, Lizbeth, and Roy Armes, *Arab and African Film Making* (London, 1991). Wood, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, (New York, 1986).

Padėka

kino ir televizijos kompanijoms, archyvams, kultūros centrams bei privatiems asmenims už leidimą reprodukuoti šioje knygoje filmų kadrus bei nuotraukas

Arabiškaisiais skaitmenimis žymimi nespalvotų iliustracijų numeriai, romėniškaisias – spalvotų.

Courtesy of ABC Cable and International Broadcast, Inc: X. Artificial Eye: 73, 83, 135. BFI Stills, Posters & Designs: VIII, IX, XI, XII, 8, 9, 11–19, 21, 23–27, 30, 31, 36–75, 77–84, 86–88, 91–116, 199–124, 126–129, 131–140. Courtesy of BetaFilm (KirchGroup) & RHI Entertainment, Inc: XIII. Photo the Bettmann Archive: 89. Photo courtesy Robert & Mylene Bresson/Argos Films, Paris: 103. Printed with permission of Gearóid de Brun, Cultural Centre of Aran, Eire: 27. Still courtesy of CTE & The Samuel Goldwyn Company. © 1933 United Artists Corporation. All Rights Reserved: 70. Raymond Cauchetier: 105. Central Office of Information, Footage File: 71, 82. Photo courtesy of Brian Coe: VII. Courtesy of Columbia Pictures. All Rights Reserved. Columbia Pictures Corporation, © 1946 Renewed 1973: 64; © 1939 Renewed 1967: 65; © 1963 Renewed 1990 Horizon Pictures (GB) Ltd: 111; © 1964: 113; © 1976: 139. Contemporary Films, London: 98, 118, 126, 127. Photo Macusa Cores/ El Deseo S.A.: 133. © 1950 Daiei Co., Ltd: 97. ERA International HK Ltd: 129. International Center for Photography at George Eastman House: 28. © Roy Export Company Establishment: 20, 21. Filmverlag der Autoren GmbH: 122. Les Grands Films Classiques, Paris: 44, 47. Photo the Huntley Film Archive: 20, 33, 34, 101. Archives Joris IVENS–CAPI FILMS: 72. Photo the Kobal Collection: 29. Franēois Lehr/Sipa Press: 123. Photo The Arts Council, London: 22. Courtesy of Lucasfilm Ltd. TM & © Lucasfilm Ltd (LFL) 1977. All Rights Reserved: 137. Lumiere Pictures Limited: XIV, 102, 109. M.P.C.-CMF: 75. © 1959 MGM/UA Communications Co. All Rights Reserved: 94. © 1991 MGM-Pathe Communications Co. All Rights Reserved: 138. Mafilm Plc: 119. © Mme M. Malthźte-Méličs: 12. Mosfilm: 47–49, 80, 120,132. F.W. Murnau-Stiftung/Transit-Film: XI, 38, 39, 40. Photo The Museum of Modern Art/ Film Stills Archive, New York: 90. Copyright ORF/Mafilm Plc: 131. Photo Cinémathčque Franĕaise, Paris: 10, 32 Pegaso: XV. Panoramic Films: 104. Photofest: 117, 118. Radiotelevisione Italiana: 136. By courtesy of the Rank Organization Plc: 68, 69, 101. Courtesy of Republic Entertainment Inc: 92, 115. Photo Agenzia Giornalistica Italia, Rome: 85. Courtesy of the Romulus Collection, CTE (Carlton) Ltd: XII, 108. NMPFT / Science & Society Picture Library: I–VI, X, XIV. Seawell Films: 124. Still reproduced with the kind permission of Services Sound and Vision Corporation: 79. Shochiku Co., Ltd: 96. Photo Edwin Smith: 2, 4, 6. © AB Svensk Filmindustri: 37, 99. Turner Entertainment Co. All Rights Reserved, © 1939: IX; © 1926: 28; © 1927: 29; © 1921: 30; © 1926: 31; © 1927: 50; © 1933: 52; © 1931: 54; © 1937: 55; © 1930: 58; © 1939: 59; © 1943: 61; © 1941: 91; © 1952: 95; © 1968: 112. RKO Radio Pictures, Inc. Used by Permission Turner Entertainment Co. All Rights reserved, © 1935: 53; © 1938: 56; © 1933: 66; © 1941: 67. Courtesy the Estate of Jirķ Trnka: 121. Twentieth Century Fox Corporation. All Rights Reserved, © 1928: 32; © 1926: 42; © 1953: 90. Uninci: 87, 100. Copyright © by Universal City Studios. Inc. Courtesy of MCA Publishing Rights, a Division of MCA Inc: 26, 51, 60, 63, 88, 93, 141. Motion Picture, Sound and Video Branch, U.S. National Archives and Records Administration: 84. © 1979 United Artists Corporation. All Rights Reserved: 140. © 1962 United Artists Company & Danjaq S.A. All Rights Reserved: 110. Villealfa Filmproductions Oy: 134. Photo Wisconsin Center for Film and Theater Research: 36.

Filmų rodyklė*

Kursyvu pateikti iliustracijų numeriai: arabiškaisiais skaitmenimis žymimi nespalvotų iliustracijų numeriai, romėniškaisiais – spalvotų

↔ /Pirmyn atgal/Back and Forth 200. 1900 241. 1933-iųjų aukso kasėjai/The Gold Diggers of 1933 88. 20 000 metų Sing Singe/20 000 Years in Sing Sing 92, 102. 2001-ieji. Kosminė odisėja/2001: A Space Odyssey 196, *112.* 39 laipteliai/The 39 steps 123, *69.* 400 smūgių 185. 42-oji gatvė 88/42nd Street. 8½ 203. 9431-ojo gyvenimas ir mirtis – Holivudo ypatingasis/The Life and Death of 9413–A Hollywood Extra 199.

Abejonės šešėlis/Shadow of a Doubt 123. Absolventas/The Graduate 198. Adelės H. istorija 188. Aelita 80. Afrika prie Senos/Africa on the Seine 228. Afrikietė 219. Afrikos karalienė/The African Queen 164. Agirė, dievų rūstybė 222. Agnus Dei 212. Aiye 229. Aikštinga vasara/Capricious Summer 214. Aistra/Passion 177, 189. Aistros hienos 57. Aistrų našta/The Human Bondage 108. Akimirkos susižavėjimas 143. Akira 232. Aklavietė/Dead End 108. Akli vyrai/Blind Husbands 44. Akligatvis/Cul-de-Sac 196. Alacho sodas/The Garden of Allah *X.* Alaus bokalas 209. Aleksandras Nevskis 140. Aleksandrija... Kodėl? 228. Alfavilis/Alphaville 188. Alfie 194. Alisa Animacijos šalyje/Alice in Cartoonland 94. Alisa miestuose/Alice in the Cities 222. Alisos restoranas/Alice's Restaurant 198. Alvinas Raudonasis/Alvin Purple 224. Amadeus 214. Amarcord 202. Ambersonų didybė/The Magnificent Ambersons 110. Amerikiečio ugniagesio gyvenimas/The Life of an American Fireman 19. Amerikietis Paryžiuje/An American in Paris 171. Amerikietiška naktis/Day for Night 188. Amerikoniškoji tragedija/An American Tragedy 140. Amerikos imperijos nuosmukis 225. Amfitrionas 137. Amžinasis žydas 148. Amžinoji kaukė 137. Ana Bolein/Anna Boleyn 57. Ana Karenina 99. Ana Kristi/Anna Christie 31, 98, *58.* Andalūzijos šuo/Un Chien andalou 68, *44.* Andrejus Rubliovas 237. Anė Hal/Annie Hall 248. Angelai murzinais veidais/Angels with Dirty Faces 92, 102. Angelas naikintojas 178. Angelas prie mano stalo/The Angel at My Table 224. Angelo namas 207. Angelų motina Joana 209. Anglies degintojas 228. Anglies veidas/Coal Face 125. Ankstyvieji darbai 217. Annos Magdalenos Bach kronika 221. Anstolis Sanšo 172. Anties sriuba/Duck Soap 93. Antonio das Mortes 208. Antrankiai 217. Antras numeris/Numéro deux 252. Antrasis Kristos Klages pabudimas 219. Antroji tėvynė 219. Antuanas ir Antuanetė/Antoine et Antoinette 180. Apačų fortas/Fort Apache 104. Apie Nicą/A Propos de Nice 42, 69. Apkabink mane nuogą/Hold Me While I am Naked 200. Apkerėtoji/Spellbound 168. Aplaistytas laistytojas/L'Arrouseur arrosé 17, *10.* Aplink pasaulį per 80 dienų/Arround the World in Eighty Days 162. Apnuogintas pentinas/The Naked Spir 170. Apsėstieji /Les Diaboliques 180. Apsiaustas/The Robe 161. Apu pasaulis/Apur Sansar 174, *98.* Apvaizda 192. Ar gera buvo diena?/Went the Day Well? 145. Ar girdi, Maskva? 77. Arabijos Lawrence'as/Lawrence of Arabia 162, 195, *111.* Arano žmogus/Man of Aran 46. Architekto pilvas/Belly of an Architect 243. Arčibaldo de la Kruzo nusikaltėliškas gyvenimas 178. Arielis/Ariel 239. Arkliavagis/233. Arklio plunksnos/Horse Feathers 93. Arsenalas 79. Artimi trečio laipsnio kontaktai/Close Encounters of the Third Kind 247. Artistai po cirko kupolu: neviltis/Die Artisten in der Zirkus-kuppel: ratlos 219. Asfalto džiunglės/The Asphalt Jungle 164. Asios laimė 237. Asmeniniai Elžbietos ir Esekso hercogo gyvenimai/The Private Lives of Elizabeth and Essex 102. Asmeninis Henriko VIII gyvenimas/Private Life of Henry VIII 124, *70.* Aš atėjau 211. Aš kaltinu/J'accuse 65. Aš mačiau laimingų čigonų 216. Aš ne angelas/I'm no Angel 94. Aš vaikštau vienas/I Walk Alone 170. Aš vedžiau raganą/I Married a Witch 127. Ašikas Keribas 214. Atalanta/L'Atalante 128, *73.* Ateities pasaulis/Future World 253. Ateivis E. T./E. T. The Extra-Terrestrial 247. Atgaila 237. Atgal į ateitį/Back to the Future 245. Atgimimas 130. Atkampi gatvė/Back Street 105. Atleiskite mums/Pardon Us 39. Atliekamas žmogus išeina/Odd Man Out 180. Atokvėpis/Relâche 67. Atsigręžk rūstybėje/Look Back in Anger 194. Atsiminimai apie atsilikimą 207. Atsiskyrėlis Simonas 178. Atsisveikimas su praeitimi/Abschied von Gestein 219. Atsisveikinimas 238. Atsitikimas Tokijuje 172, *96.* Atsitiktinai Baltazaras/Au Hasard, Balthazar 183, *103.* Atviras vagonas/The Uncovered Wagon 31. Atvykimo vieta – Mėnulis/Destination Moon 170. Audringi Ridžmonto vidurinės laikai/Fast Time at Ridgemont High 245. Audros našlaičiai/Orphans of the Storm 27. Auginti kūdikį/Bringing Up Baby 94, *56.* Auklėtinio Terleso sumaištys 219. Aukojimas 237. Auksinė karieta 134. Auksinė valtis 232. Aukso amžius 68. Aukso karštligė/The Gold Rush 33. Aukso kasa/Golden Braid 224. Aukso šalmas /Casque d'Or 180. Aukštoji T/The Tall T 170. Aušta birželio šeštoji 184. Avarija/Accident 196.

Baalas 219. Bagdado vagis/The Thief of Bagdad 42. Baimė ėda sielą 220. Bayan Ko: mano šalis/Bayan Ko: My Own Country 230. Baltas karštis/White Heat 158. Baltas laivas 136. Baltasis šeichas 202. Balti šešėliai Pietų jūrose/White Shadows in the South Seas 46. Baltijos deputatas 139. Banda/The Herd 240. Bangos ilgis/Wavelength 200. Bangų mergaitė/The Surf Girl 31. Bangų mūša/Toll of the Sea 112. Bankas Dikas/The Bank Dick 93. Bario Makenzio nuotykiai/The Adventures of Barry Mackenzie 223. Baris Lindonas/Barry Lyndon 196. Barono Miunhauzeno nuotykiai 137, *XI.* Basa grafienė/The Barefoot Contessa 164. Batаanas 148. Bausmė 192. Bausmės sala 202. Be stogo ir be teisių 192. Bebaimis/Fearless 224. Bedžiaugsmė gatvė 62. Beethoveno gyvenimas ir meilės/The Life and Loves Of Beethoven 66. Bėganti meilė 186. Bėgių karas 180. Bekė Šarp/Becky Sharp 96, *VIII.* Belsk į bet kurias duris/Knock on Any Door 156. Ben Huras (1925) 46, *29.* Ben Huras (1959) 162. Bengalų Ulono gyvenimai/Lives of a Bengal Lancer 100. Benvenuto Cellini 18. Beprotis Maksas 2 /Mad Max 2 224. Beprotis Rėjus 67. Beprotiška akimirka 181. Beprotybės puslapis (Netvarkingas puslapis) 70, *46.* Bergždi gyvenimai 208. Berlynas, didmiesčio simfonija 63, *42.* Berlyno baladė 218. Berniukai iš Fengvėjaus 232. Berniukas 202. Besišypsančioji ponia Bode 65. Betmenas/Batman 245. Beverli Hilso policininkas/Beverly Hills Cop 245. Bežino lankos 140. Bilis melagis/Billy Liar 194, *109.* Bismarkas/Bismarck 137. Bitininkas 239. Biurokrato mirtis 207. Byla baigta 226. Blyškioji gėlė 202. Blogio prisilietimas/A Touch of Evil 111. Blogio rojus 178. Blondinės meilė 214. Blusų krepšys 214. Bohemos gyvenimas/La Vie de bohème 240. Boni ir Klaidas/Bonnie and Clyde 197. Borom Sarret 228. Brajano gyvenimas/Monthy Python's Life of Brian 244. Bramo Stockerio Drakula/Bram Stoker's Dracula 246. Brangiausia meilė/Le Soufle au coeur 192. Brangioji/Darling 194. Brazilija/Brazil 244. Britanijos veidas / The Face of Britain 124. Britų garsai 189. Brodvėjaus melodija/Broadway Melody 88. Browningo versija/The Browing Version 180. Brutali jėga 156. Bučinys tunelyje/A Kiss in the Tunnel *11.* Bučinys/Kiss 200. Budapešto pasakojimai 236. Budiu, išgelbėtas iš vandens 130. Būgnai Mohauko pakrantėse/Drums Along the Mohawk River 104. Bulonės miškelio damos/Les Dames de Boulogne 183. Būrys/Platoon 246. Būsto problemos/Housing Problems 124. Buvo kartą tėvas 148.

Caravaggio 244. Casanova 204. Ceilono daina/Song of Ceylon 125. Cezaris ir Kleopatra/Caesar and Cleopatra *101.* Cezaris/César 130. Chandidas 142. Citadelė/The Citadel 99. Civilizacija/Civilization 30, *18.* „Cotton" klubas/The Cotton Club 246. Crainquebille 69

Čarlio Pyso gyvenimas/The Life of Charles Peace *11.* Čarlis Mūnas/Charley Moon *XIV.* Čekų metai *121.* „Čelsėjos" viešbučio mergaitės/Chelsea Girls 200. Čiapajevas 139. Čigonų metas 235. Čilės mūšis 230. Čingischano palikuonis 79. Čiočara 154. Čiuožykla/The Rink 32. Čovringi gatvė 936/Chowringhee Lane 936 227.

Dadžio Kravico mokymosi metai/Apprenticeship of Duddy Kravitz 225. Daigas 227. Dainuojantis kvailys/The Singing Fool 88. Dainuoju lietuje 171, *95.* Daktaras Džekilas ir ponas Haidas/Dr Jekyll and Mr Hyde 87. Daktaras Mabuzė, lošėjas 60. Daktaras Ne/Dr No 195, *110.* Daktaras Streindžilavas 195. Daktaras X/Doctor X 102. Daktaras Živago/Dr Zhivago 195. Daktaro Erliko stebuklingoji kulka/Dr Erlich's Magic Bullet 101. Daktaro Kaligario kabinetas/The Cabinet of Dr Caligari 58, *38.* Daktaro Tiubo beprotybė/Dr Tube's Mania 65. Dama iš Šanchajaus/The Lady from Shanghai 111. Dama išnyko/The Lady Vanishes 123. Dama su kamelijom 204. Damų žudikai/The Ladykillers 179. Dangaus vartai/Heaven's Gate 245. Dantės kvartetas/The Dante Quartet 200. Dar keli doleriai/A Fistful of Dollars 202. Darbas/Baara 230. Darbininkai, išeinantys iš Lumiére'ų fabriko 17. Dažnai galvoju apie Pirošką 218. Dega, mano panele 214, 216. Degtukų fabriko mergaitė 239. Deivė (1934)142. Deivė/Devi (1960)175. Deividas Koperfildas/David Copperfield 99. Dekalogas 235. Dekameronas 206. Dengtas vagonas/The Covered Wagon 47. Derlius: 3000 metų 229. Dersu Uzala 174. Dešimt Dievo įsakymų/The Ten Commandments (1924) 43. Dešimt Dievo įsakymų/The Ten Commandments (1956) 162. Dešimtoji simfonija/The Tenht Symphony 65. Detektyvas 189. Devdas 142. Didelis miestas/Mahanagar 175. Didesnis už gyvenimą/Bigger Than Life 164. Didieji lūkesčiai/Great Expectations 180. Didybės manija (1935) 165. Didybės manija/Magnificent Obsession (1935) 105. Didysis diktatorius / The Great Dictator 34. Didysis Kombo/The Big Combo 170. Didysis Makgintis/The Great McGinty 94. Didysis miegas/The Big Sleep 102. Didysis paradas 234. Didysis pilietis 139. Didysis ramintojas 138. Didysis traukinio apiplėšimas/The Great Train Robbery 19, *13.* Didysis žaidimas/Le Grand jeu 129. Didmiesčio šviesos/City Lights 33. Didžiausias žemėje reginys/The Greatest Show on Earth 43. Didžioji iliuzija/La Grande Illusion 131, 132, *76.* Diena lenktynėse/A Day at the Races 93, *55.* Diena naujajame pasaulyje 146. Diena, kai Žemė sustojo/The Day the Earth Stood Still 170. Dienai auštant/Le Jour se léve 129, 130. Dienoraštis Timočiui/A Diary for Timothy 145, *82.* Dienos gražuolė/Belle de jour 178. Dienos ir naktys miške 175. Dienos nuolaužos/The Remains of the Day 242. Dievas ir velnias saulės šalyje 208. Dievas žino, ponas Alisonai/Heaven Knows, Mr Allison 164. Dieviškoji komedija *115.* Dievo dovana 230. Dievo Motinos katedros kuprius/The Hunchback of Notre Dame 108. Dievų žlugimas/La conduta degli dei 150, *XV.* Diližanas/Stagecoach 103, 110, *62.* Dinozaurass Gertis/Gertie the Dinasaur *33.* Dykumos daina/The Desert Song 88. Dykumos sūnūs/Sons of the Desert 39. Dodsvortas/Dodsworth 108. Dodžų miestas/Dodge City 102. Dolės nuotykiai/The Adventures of Dollie 23. Don Chuanas/Don

*Filmų pavadinimai originalo kalba pateikiami tik tais atvejais, kai jie nurodyti knygos leidime anglų kalba. (Leid. past.)

Juan 84. Don Kichotas 213. Dona Flor ir du jos vyrai 230. Dono vakarėlis/Don's party 223. Doriano Grėjaus portretas 72. Drakula/Dracula 105. Drama futuristiniame kabarete Nr 13 72. Dramblių berniukas/The Elephant Boy 46, 124. Drąsiųjų namai/Home of the Brave 156. Drąsuolis/The Brave One 158. Draugas amerikietis/The American Friend 222. Draugės 204. Drovuolis/Girl Shy 37. Drugelių žudikai/The Butterfly Murders 232. Du 216. Du jūrininkai/Two Tars 39. Du vyrai ir spinta 210. Dugne 131, 174. Dvidešimtas amžius/Twentieth Century 102. Dvidešimtmečių meilė 186. Dviguba žmogžudystė 202. Dvigubas draudimas/Double Indemnity 156. Dvigubas Veronikos gyvenimas 234. Dviračių vagys 152, *86*. Dvylika įtūžusių vyrų/Twelwe Angry Men 171. Dziudo istorija 149. Džiaze tik merginos/Some Like It Hot 170, *94*. Džiazo dainininkas/The Jazz Singer 84, 85, *50*. Džilda/Gilda *64*. Džindžer ir Fredas 204. Džiuljeta ir dvasios 203. Džiunglių karštinė/Jungle Fever 248. Džordži mergaitė/Georgy Girl 195. Džulija ir Džulija/Julia & Julia 252.

Eduardas ir Karolina/Edouard et Caroline 180. Edvardas II/Edward II 243. Efi Bryst/Effi Briest 220. Egzodas/Exodus 158. Eiti savuoju keliu/Going My Way 100. Ekspertas/The Adjuster *125*. Ekstazė 142. El Sidas /El Cid 162. Elderbušo Galčo kova/The Battle of Elderbush Gulch 25. Eldoradas 65. Elektra, mano meile/Elektreia 211. Elena ir vyrai /Eléna et les hommes 134. Elnės/Les Biches 190. Emak Bakia 67. Emile'io Zola gyvenimas/The Life of Emile Zola 100. Emitai 229. Entuziazmas 138. Erotikonas/Erotikon 56. Estafetė 211. Esu bėglys iš Chain Gango/I Am a Fugitive from a Chain Gang 92. Ešerių namų žlugimas/The Fall of the House of Usher 65, 199. Eunuchas Ardenas/Enoch Arden 25. Europa, Europa 234. Evangelija pagal šventą Matą 206.

Fanė ir Aleksandras 177. Fani 130. Fantazija/Fantasia 94. Fantomas/Fantômas 51. Farrabique 184. Fata morgana 222. Faustas 62. Fellini Roma 202. Figaro ir jo didžioji diena 136. Filmas, kuriame pasirodo krumpliaračio skylės, pakraščio užrašai, purvo dalelės ir t.t/Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc. 200. Filmo pratimai 1–5/Film Exercises 1–5 200. Finci-Kontini sodas 154. Fitzcarraldo 222. Fortepijonas/The Piano 224. Frankenšteinas/Frankenstein 105. Frankenšteino nuotaka/The Bride of Frankenstein 105. Fredo Otto čiaudulys/Fred Ott's Sneeze 15. French CanCan 134. Fridrichas Didysis 137. Futuristinis gyvenimas /Vita futuristica 64.

Gallipoli 224. Galva-trintukas/Eraserhead 112. Galvos svaigimas/Vertigo 168. Gandhi 242. Ganytojo taurė /Le Coup de Berger 185. Garlaivis Bilas jaunesnysis/Steamboat Bill Jr 35. Garlaivis Vilis/Steamboat Willie 94. Gatvė 62. Gaudytojas/The Chaser 37. Gėda 177. Geismų tramvajus/Streetcar Named Desire 164. Gelbėjimo valtis/Lifeboat 148. Gelbėkit, kas galit (gyvenimą)/Sauve qui peut (la vie) 189. Gėlės ir medžiai/Flowers and Trees 112. Geležinis arkliukas/The Iron Nag 31. Geležinis arklys/The Iron Horse 47. Geltona žemė 234. Generalinė linija 77. Generolas mirė auštant/The General Died at Down 106. Generolas/The General 37, *22*. Geriausi ketinimai 177. Geriausi mūsų gyvenimo metai/The Best Years of Our Lives 156. Geriausias Tomo Gralio filmas 56. Gerieji, blogieji ir bjaurieji 202. Geros širdys ir koronetai/Kind Hearts and Coronets 179, *102*. Gigi 171. Ginčas 226. Ginklai 208. Giono seserys 143. Girdėjau undines dainuojant/I've Heard the Mermaids Singing 225. Girtuoklio atsivertimas/Drunkard's Reformation 24. Gyveni tik kartą/You Only Live Once 136. Gyvenimas yra puikus/It's a Wonderful Life 222. Gyvenimas priklauso mums/Vie est à nous 131. Gyvenimo imitacija/Imitation of Life (1934) 105. Gyvenimo imitacija/Imitation of Life (1959) 165, 220. Gyvenimo pakraštys 177. Gyvenimo ženklai 222. Gyvulių traškučiai/Animal Crackers 93. Godumas/Greed 44, 110. Gotika/Gothic 242. Grafas/The Count *20*. Grafienė iš Honkongo/Countess from Hong Kong 34. Graikas Zorba 239. Granato spalva 213. Gražioji pikčiurna /La Belle noiseuse 190. Gražuolė ir pabaisa 181. Gražuolis Seržas /Le Beau Serge 190. Gražusis gegužis/Le Joli Mai 192. Gremlinai (Kramtukai)/Gremlins 245. Grisbis/Grisbi 180. Guelwar 229. Gunaro Hedės saga 56. Gupi – raudonos rankos/Goupi mains-rouges 146. Gvadalkanalio dienoraštis/Guadalcanal Diary 148. G-vyrai/G-Men 92.

Hamletas (1948) 180. Hamletas (1964) 213. Hamletas tvarko reikalus 239. Hana ir jos seserys/Hannah and Her Sisters 248. Hanojus, antradienis, tryliktoji 207. Hanussenas 236. Henrikas V/Henry V 146. Herojiška mugė/La Kermesse hérolque 129. Hienos 229. Hirosima, mano meile/Hiroshima, Mon Amour 185, 191. Hitlerio gauja/The Hitler Gang 148. Hitleris: filmas iš Vokietijos/Hitler: A Film from Germany 221. Hoffmano pasakos/The Tales of Hoffman 180. Holivudo triukas/Hollywood Shufle 248. Homunkulas/Homunculus 57. Hôtel des Invalides 184.

Į rytus nuo Edeno/East of Eden 164. Idiotas 174. Ietis/Shaft 248. Iki pasaulio galo/Until the End of the World 222. Iki paskutinio atodūsio 185. Iki, Brazilija 230. Ikiru 174. Il Posto 206, 214. Ilgas atsisveikinimas/The Long Goodbye 247. Ilgos kelnės/Long Pants 37. Ilgų distancijų bėgiko vienatvė/The Loneliness of the Long Distance Runner 194. Iliuminacija 234. Iliuzija važinėjasi tramvajumi 178. Iliuzijų amžius 236. Imigrantas/The Immigrant 32. Imperatoriaus lakštingala *121*. Imperija/Empire 200. Impotencija/Xala 228, *127*. Indėnės vyras/The Squaw Man 42. Informatorius/The Informer 103. Ingerborga Holm 56. Interviu/Interview (1971) 226. Interviu/Interview (1987) 202, 204. Intymus apšvietimas 214. Ir Dievas sukūrė moterį 185. Įrodymas/Proof 224. Įsikūnijęs velnias 180. Įsimylėjusios moterys/Women in Love 242. Įsiutęs bulius/Raging Bull 112, 247. Įsiveržėliai iš Marso/Invaders from Mars 170. Įsiveržimas vidury baltos dienos/Daring Daylight Burglary *11*. Ispanijos žemė/The Spanish Earth *72*. Iš marionečių gyvenimo 177. Iš širdies/One from the Heart 253. Išgelbėtas iš erelio lizdo/Rescued from an Eagle's Nest 23. Išgelbėtas Rouverio/Rescued by Rover 21. Išgirsk mano dainą/Hear My Song 244. Išminties įgijimas/The Getting of Wisdom 224. Išorės apibūdinimas/Rysopis 210. Ištekėjusi moteris 188. Išvyka į kaimą/Une partie de campagne 131. Išvykimas/Le Départ 210. Itališkos skyrybos 206. Itališkos vestuvės 154. Įtarimas/Suspicion 123. Ivanas 133. Ivanas Rūstusis 112, 140-141, 144. Ivano vaikystė 237.

Yaaba 229. Yeelen 229. Yojimbo 174. Ypatingos paskirties traukiniai 214.

Jacquot iš Nanto/Jacquot de Nantes 192. Jankis Dendis Niekdirbys/Yankee Doodle Dandy 102, 253. Jauna ir nekalta/Young and Innocent 123. Jaunasis hitlerininkas Quexas 137. Jaunasis ponas Linkolnas/Young Mr Lincoln 104. Jauni ir prakeikti/Los Olvidados 178. Jausmai/Senso 150. Jausmų imperija 202. Jei.../If... 195. Jekaterina Didžioji/Catherine the Great 124. Jėzus iš Monrealio 226. Ji nuskriaudė jį/She Done Him Wrong 94. Ji ryšėjo geltoną kaspiną/She Wore a Yellow Ribbon 104. Ji tai gaus/She's Gotta Have It 248. Jie buvo paaukoti/They Were Expendable 104. Jie gyvena naktį/They Live by Night 164. Jie nepamirš/They Won't Forget 92. Jie važiuoja naktį/They Drive by Night 126. Jimmie Blacksmitho giesmė/The Chant of Jimmie Blacksmith 224, *124*. Jis 178. Jo mergina – Penktadienis/His Girl Friday 102. Jok vienas/Ride Lonesome 170. Jokūbas idealistas 136. Jona, kuriam 2000 metais bus 25-eri 239. Ju Dou 233. Jubiliejus/Jubilee 242. Judėjimas gatvė/La Trafic 183. Judita iš Betulijos/Judith of Bethulia 25. Juoda suknelė/Black Robe 223. Juodasis įniršis 92, 136. Juodasis katinas/The Black Cat 105, *63*. Juodasis legionas 92. Juodasis narcizas/Black Narcissus 180. Juodasis piratas/The Black Pirate *VI*. Juodi marškiniai 136. Juodoji mergaitė/The Black Girl (1965) 228. Juodoji mergaitė/Black Girl (1972) *141*. Juokdarių vakaras 176. Juokinga drama/Drôle de drama 129. Juokingo žmogaus tragedija 241. Juoko užpilas/Laughing Gravy 39. Jūreivis/Salesman 198. Jūros arkliukas 69. Jūros kriauklė ir šventikas 65. Jūros mūša/The Toll of the Sea 96. Juros periodo parkas/Jurrasic Park 253. Jūros žvaigždė/L'Etoile de mer 67.

Kabaretas/Cabaret 172. Kabirija/Cabiria 54, *36*. Kabirijos naktys 203. Kai ateis katinas 214. Kai būsiu išblyškęs ir miręs 216. Kaimynų berniukai/Boyz N the Hood 248. Kaimo Amūras/A Country Cupid 25. Kaimo kunigo dienoraštis 182. Kaimo nuotaka 71. Kaip ištekėti už milijonieriaus/How to Marry a Millionaire *90*. Kaip svarbu būti rimtam/The Importance of Being Earnest 180. Kaip veidrodyje 177. Kairo stotis 227. Kaja, aš tave užmušiu 216. Kaktusas/Cactus 224. Kalė/La Chienne 130. Kalkuta '71 226. Kalvio Džimo giesmė/The Chant of Jimmie Blacksmith 224, *124*. Kambarinės dienoraštis 178. Kambarys su vaizdu/A Room With a View 242. Kamila/Camila 231. Kanalas/Kanal 210. Kandidatas 207. Kandžių šviesa/Mothlight 200. Karabinieriai /Les Carabiniers 188. Karalienė Elžbieta/Queen Elizabeth 25, 52, *35*. Karalienė Kelė/Queen Kelly 44. Karališkoji medžioklė/The Royal Hunt 226. Karalių karalius/King of Kings 43. Karalius Edipas 206. Karalius ir aš/The King and I 171. Karalius Lyras/King Lear (1970) 213. Karalius Lyras (Ranas) (1985) 174. Karalius Lyras/King Lear (1987) 189. Karalius Niujorke/A King in New York 34. Karas baigėsi 191. Karas ir taika/War and Peace (1956) 162. Karas ir taika/War and Peace (1965-1967) 213. Karčios Petros fon Kant ašaros 220, *122*. Kareivio baladė 209. Karieta vaiduoklė/The Phantom Carriage 55, *37*. Kario šešėlis 174. Karmen/Carmen (1915) 42. Karmen/Carmen (1918) 57. Karmen/Carmen (1983) 238. Karo requiem/War Requiem 243. Karštinė 64. Karta 210. Kartūs ryžiai 154. Karuselė/Merry-Go-Round 44. Karvedžiai 137. Kasablanka/Casablanca 102, *61*. Kasdienė drąsa 214. Kasino/Casino 247. Katalogas/Catalogue 200. Katiliukas/Top Hat 90, 91, *53*. Katzelmacher 220. Kažkas kita 214. Kekšės meilė/Jade Love 232. Keleivė 209. Kelias/La Strada 203. Kelias į aukštuomenę/Room at the Top 194, *108*. Kelias į Vakarus/Way Out West 39, 253, *XIII*. Kelias į žvaigždes/The Way to the Stars 145. Kelias/Yol 240, *135*. Keliaujantys aktoriai 239. Kelio daina/Pather Panchali 174. Kelio gaujos istorija/The Story of the Kelly Gang 25, 222. Kelionė į baimę/Journey into Fear 111. Kelionė į Mėnulį/A Trip to the Moon 18, *12*. Kepėjo žmona/La Femme du boulanger 130. Keturi Apokalipsės raiteliai/The Four Horsemen of the Apocalypse 47, *30*. Keturiasdešimt šautuvų/Forty Guns 165. Keturios plunksnos/The Four Feathers 124. Keturios svajoklio naktys 183. Keturių metų laikų prekijus/The Merchant of Four Seasons 220. Ketverios vestuvės ir vienos laidotuvės/Four Weddings and a Funeral 244. Kiaulės ir šarvuočiai 202. Kiaulidė 206. Kiaulių alėjos muškietininkai/The Musketeers of Pig Alley 25. Kiekvieną dieną, išskyrus Kalėdas/Every Day Except Christmas 193. Kiekvienam gudruoliui pakanka kvailumo 73. Kiekvienas už save ir Dievas prieš visus/Jeder für sich und Gott gegen alle 222. Kietakakčiai/Blockheads 39. Kieti bičai/Goodfellas 247. Kietuoliai/Juice 248. Kinė/La Chinoise 188. King Kongas/King Kong 107, *66*. Kinrožės miestas 233. Kinų kvartas/Chinatown 210. Kišenvagis 182. Klaidingas ėjimas/The Wrong Move 222. Klano

žmogus/The Clansman 25. Klausyk, Britanija/Listen to Britain 145. Kleo nuo penkių iki septynių 192. Kleopatra/Cleopatra (1934) 43. Kleopatra/Cleopatra (1963) 163. Klondaiko Anė/Klondike Annie 94. Klumpių medis 206. Kodėl mes kovojame/Why We Fight 146, *84*. Kokie jauni mes buvome 209. Koks skanus buvo mažytis prancūzas 208. Kol atvyks naujas direktorius 232. Koledžas/College 37. Komedijos karalius/The King of Comedy 247. Komunija/Žiemos šviesa 177. Komutatoriaus operatoriaus tragedija 217. Kondoro kraujas 208. Konformistas 240. Kongo sūnus/Son of Kong 110. Kongreso šokiai 137. Korikai irgi miršta 148. Košmaras Gluosnių gatvėje/A Nightmare on Elm Streat 245. Kova Lenkijoje 148. Kova/The Struggle 27. Kovingasis durininkas/Battling Butler 37. Kovos filmų albumas 146. Krikštas 211. Krikštatėvis/Godfather 245. Kriminalinis kodeksas/The Criminal Code 102. Kristalo struktūra 234. Kristoferis Strongas/Christopher Strong 100. Krytis 207. Kryžiaus ženklas/The Sign of the Cross 43. Kryžiuočiai/The Crusades 43. Kryžminė ugnis/Crossfire 156. Krokodilas Dendis/Crocodile Dundee 223. Kuba, taip!/Cuba, si! 192. Kuilys laisvėje/Hog Wild *24*. Kuklus buržuazijos žavesys 179. Kumščio laisvės teisė/Faustrecht der Freiheit 220. Kūnas ir siela/Body and Soul *28*. Kunigaikščio de Guiso nužudymas 52. Kūno nuodėmės/Sins of the Fleshpoids 200. Kūno rijikų įsiveržimas 165, 170. Kuoka/The Club 223. Kupidonas plius žudynės 201. Kurtizanės Oharu gyvenimas 172. Kvaila meilė /L'Amour fou 190. Kvailelis Pjero 188, *106*. Kvailos žmonos/Foolish Wives 44, *26*.

La Bandera 129. La Cucaracha 112. La Pointe courte 184, 185, 192. La Soufrière 222. Labas rytas 172. Lai bus įvykdytas teisingumas 180. Laidotuvės 231. Laiko tėkmėje/Im Lauf der Zeit 222. Laimė/Le Bonheur 192. Laimės kūdikis/O Lucky Man 195. Laimingoji padermė/This Happy Breed 146. Laimingos motinos diena/A Happy Mother's Day 198. Laisva Feriso Bjulerio diena/Ferris Bueller's Day Off 245. Laisvės fantomas 179. Laisvės šauksmai/Cry Freedom 242. Laiškas Brežnevui/A Letter to Brezhnev 244. Laiškas trims žmonoms 164. Laivė mums/A Nous la liberté 127, *21*. Lakombas Lusjenas /Lacombe Lucien 192. Lakūnas grįžta 204. Langas į kiemą/Rear Window 168. Lapis 200. Laputės/The Little Foxes 108. Largo tempu/Key Largo 164. Las Hurdes 174. Laukiniai kelio berniukai/Wild Boys of the Road 92. Lavandų kalvos gauja/The Lavender Hill Mob 179. Ledi Hamilton 58. Ledi Ieva/The Lady Eve 94. Ledi Vindemir vėduoklė/Lady Windermere's Fan 48. Lėktuvas beprotis/Plane Crazy 94. Lėlytė/Baby Doll 164. Lemtingas potraukis/A Fatal Attraction 245. Lengvas gyvenimas/Easy Living 100. Leninas 1918 m. 139. Leninas Spalyje 139. Leningrado kaubojai vyksta į Ameriką 239, *134*. Leopardas 151. Lepūnėliai /I Vitteloni 202. Lieknasis vyras/The Thin Man 99. Liepsningų metų kronika/Chronicle of the Years of Embers 227. Liepsnojantys padarai/Flaming Creatures 200. Liepsnos/Blazes 200. Lietūs atėjo/The Rains Came 104. Liftas į ešefotą 192. Ligoninė/Hospital 198. Lili Marlen/Lili Marleen 220. Liliomfi 209. Linksmasis sekmadienis 188. Linksmasis žinojimas/Le Gai Savoir 188. Linksmieji vyrukai 139. Linksmoji našlė/The Merry Widow 44. Liucija/Lucia 207, *111*. Liūdesio miestas/A City of Sadness 232, *129*. Liudininkas/Witness 224. Liudviko XIV iškilimas į valdžią 152. Lytiniai santykiai/Carnal Knowledge 198. Lola 192. Lola Montès 182. Lolita 196. Lombardas/The Pawnshop 32. Lošėjas/The Player 248. Lotna 210. Louis Pasteuro istorija/Story of Louis Pasteur 100. Loundeilo operatorius/The Lonedale Operator 24. Lubos 214. Luizianos istorija/Louisiana Story 46.

M*A*S*H 248. Made in USA 188. Magdanos Liudža 208. Maištas 11-ame kamerų bloke/Riot in Cell Block 11 165. Maištininkas be priežasties/Rebel without a Cause 164. Maištininkas Morantas/Breaker Morant 223. Makbetas (1948) 111. Makbetas (1971) 210. Makkeibas ir ponia Miler/McCabe and Mrs Miller 247. Maksimo jaunystė 140. Maksimo sugrįžimas 140. Malcomas X 228. Malonios moterys/La Bonnes Femmes 190. Malonumas/Le Plaisir 182. Malonumų sodas/The Pleasure Garden 121. Maltos sakalas /The Maltese Falcon 156, 164, *91*. Mama neleidžia/Mamma Don't Allow 193. Mama Roma/Mamma Roma 206. Man dvidešimt metų 237. Manhetenas/Manhattan 112, 248, *140*. Manija (1978) 226. Manija/Ossessione (1942) 150, 152. Manila: neono naguose 230. Mano brangioji Klementina/My Darling Clementine 104. Mano dėdė/Mon Oncle 183. Mano dėdulė iš Amerikos 192. Mano gimtoji Aidaho valstija/My Own Private Idaho 245. Mano gražioji skalbykla/My Beautiful Laundrette 244. Mano Hastleris/My Hustler 200. Mano motinos pilis/Le Chateau de ma mère 75. Mano nuostabioji karjera/My Brilliant Career 224. Mano pietūs su André 192. Mano pirmoji žmona/My First Wife 224. Mano puikioji ledi/My Fair Lady 172. Mano sūnus Džonas/My Son Yohn 170. Mano tėvo garbė/Le Gloire de mon père 75. Mano universitetai 140. Mano vyras Godfrėjus/My Man Godfrey 94. Mapantsula 229. Marija Kandelarija /Maria Candelaria 230. Marijos Braun vedybinis gyvenimas 220. Marijus 130, *75*. Marnė/Marnie 168, *93*. Marokas/Marocco 100, *60*. Marseljetė/La Marseillaise 132. Martis/Marty 171. Maskaradas/Maskerade 137. Maskva netiki ašaromis 236. Matriksa/Matrix 200. Mažas šunelis Rodžeriui/Little Dog for Roger 200. Mažasis Buda 241. Mažasis Cezaris/Little Caesar 91. Mažasis kareivis 188. Mažylis/The Kid 33. Mažoji gauja 188. Mažoji Vera 238. Mažojoje saloje 210. Mažosios moterys/Little Women 108. McTeague 44. Mechaninis baletas 67. Medaus skonis/A Taste of Honey 194. Medėja/Medea 206. Medici amžius 152. Medvilnė atkeliauja į Harlemą/Cotton Comes to Harlem *141*. Mefistofelis 236. Meilė šaltesnė už mirtį 220. Meilės filmas 236. Meilės jėga/The Power of Love 160. Meilės paradas/The Love Parade 86. Meilužiai/Les Amants 192. Mėlynasis angelas/The Blue Angel 100. Melodrama/Mélo 192. Memfio gražuolė/Memphis Belle 148. Menantis pikta/Unforgiven 245. Menilmontanas 68. Mentai/Cops 35. Mėnuo yra mėlynas/The Moon is Blue 167. Mergaitė iš pelkių/The Girl from the Marsh Croft 55. Mergaitė su degtukais 69. Mergina/Girl 217. Merginos iš Rošforo 192. Merliusas/Merlusse 130. Mes esame Lambeto berniukai 194. Mes iš Kronštato 139. Mes, vaikai/Nous les gosses 146. Mėsa/Flesh 200. Mėsininkas 190. Mesk dešimtuką 207. Metas gyventi ir metas mirti 232. Metas mylėti ir metas mirti/A Time to Love and a Time to Die 166. Metas svinguoti/Swing Time 90. Metropolis 60. Metų skaičiavimo naktis 227, *126*. Midvėjaus mūšis/The Battle of Midway 148. Miegantys šunys/Sleeping Dogs 224. Miegas/Sleep 200. Mieste/On the Town 171. Miesto gatvės/City Streets 87. Miesto šauksmas/Cry of the City 158. Mildrid Pierce 102. Milijonai tokių kaip mes/Millions Like Us 145. Milijonas/Le Million 127. „Mimozos" pensionas/Pension Mimosas 129. Minia plyšauja/The Crowd Roars 102. Minios kvailybę palikus/Far from the Madding Crowd 195. Minios žmogus/The Crowd 47. Mink, mink, mink/Tramp, Tramp, Tramp 37. Minorinis romanas 137. Mirę antrininkai/Dead Ringers 225. Mirties bučinys/Kiss of Death 56. Mirties laukai/The Killing Fields 244. Mirties vardas Engelschen 216. Mirtinas ginklas/Lethal Weapon 245. Mirtis pakariant 202. Mirtis Venecijoje 151. Mirusieji/The Dead 164. Mirusiųjų poetų draugija/Dead Poets Society 224. Mirusio žmogaus laiškai 237. Misisipės sirena 188. Miško elnė/La Biche au bois *111*. Mylėti fabriką kaip savo namus 232. Moana 45. Močiutės berniukas/Grandma's Boy 37. Mokestis už baimę 180. Mona Liza/Mona Lisa 244. Monte Karlas/Monte Carlo 86. Monterėjaus popsas/Monterey Pop 198. Morfinistai/The Morphine Takers 54. Morgano upelio stebuklas/The Miracle of Morgan's Creek 94. Moskitų krantas/Mosquito Coast 224. Mossane 229. Moteris iš niekur 64. Moteris Mėnulyje/The Woman in the Moon 60. Moteris smėlynuose 201. Moterisvabzdys 202. Moteriška/vyriška/Masculin/féminin 188. Moterys ties nervų krizės riba/Women on the Verge of a Nervous Breakdown 239, *133*. Moters vorės pabučiavimas/Kiss of the Spider Woman 230, *128*. Moterų miestas 204. Motina 78, *48*. Motušė Kiusters keliauja į dangų 220. Mulen Ružas/Moulin Rouge 112, *XII*. Mumija 105. Mumijos Ma akys 106. Murielė 191. Mūsų laukiantis kelias/The Way Ahead 145. Mūsų ryšiai/Our Relations 39. Mūsų svetingumas/Our Hospitality 35. Mūšis už Ukrainą 146. Muzikos garsai/The Sound of Music 162, 172.

Nacijos gimimas/The Birth of a Nation 25, 112, *16*. Nahueltoro šakalas 208. Naktinis paštas/Night Mail 125. Naktis 204, 205. Naktis ir miestas/Night and the City 158. Naktis ir rūkas /Nuit et brouillard 184. Naktis operoje/A Night at the Opera 93, 99. Namas 92-ojoje gatvėje 156. Namas ant vaiduoklių kalvos/The House on Haunted Hill 253. Namas Trubnaja aikštėje 80. Namų židinys 187. Nana 69. Naniva elegija 143, *81*. Nanukas iš Šiaurės/Nanook of the North 45, *27*. Napoléon 66, 67, *43*. Nasrai/Jaws 245. Naujasis Babilonas 80. Naujasis pinigų miestas/New Jack City 248. Naujieji laikai/Modern Times 33, *21*. Naujokas/The Freshman 37. Naujos žmonos senųjų vietoje/Old Wifes for New 42. Navigatorius/The Navigator 225. Nazarietis 178. Neatsigręžk atgal 198. Nebaigta pjesė mechaniniam pianinui *132*. Nebylioji barikada 208. Negali to pasiimti drauge/You can't Take It With You 107. Neištikima žmona 190. Nekalti burtininkai 210. Nekaltumo amžius/The Age of Innocence 247. Nekeiskite vyro/Don't Change Your Husband 42. Nelegalus darbas/Moonlight 210. Neliečiamieji/The Untouchables 245. Nelyginis skaičius 207. Nelsonas vaikutis/Baby Face Nelson 165. Nematomas žmogus/The Invisible Man 105. Nenugalėtasis/Aparajito 174. Nenuorama Bobas/Bob la Flambeur 180. Nepakantumas 25. Nepakantumas/Intolerance 25, 26, *15, 17, 36*. Nepaprasti misterio Vesto nuotykiai bolševikų šalyje/The Extraordinary Adventures of Mr West in the Land of the Bolsheviks 73. Nepažįstamieji traukinyje/Strangers on a Train 168. Nepažįstamosios laiškas/Letter from an Unknown Woman 181. Neperšaunama liemenė/Full Metal Jacket 196. Nerimas 240. Nerūpestingas keliautojas/Easy Rider 198, *113*. Nesibaigiantis šou/On with the Show 88. Nešamas srovės 216. Nešaukite į pianistą 187. Nešvilis/Nashville 248. Net nykštukai iš pradžių buvo maži/Auch Zwerge haben kleine angetangen 222. Netikėtas Kombacho vargdienių praturtėjimas 219. Neviltis 220. Nežmoniškasis/L'Inhumaine 65. Niekdariai 39. Nieko šventa/Nothing Sacred 94. Nikas Karteris/Nick Carter *34*. Niujorko dokai/The Docks of the Underworld 47. Niujorko skrybėlė/The New York Hat 25. Niujorko šviesos/Lights of New York 86. Niūrus aistros objektas 178. Niūrusis pjovėjas 240. Nybelungai 60. Nosferatu – nakties fantomas 222. Nosferatu 60. Nostalgija 237. Nulaužti žiedai/Broken Blossoms 27. Nulis už elgesį/Zéro de conduite 127, 186. Nuo aušros ligi aušros/Dawn to Dawn 199. Nuo čia iki amžinybės/From Here to Eternity 165. Nuodėmės angelai /Les Anges du péché 183. Nuodėmės respublika 178. Nuogas miestas (1937) 143. Nuogas miestas/The Naked City (1948) 156, *88*. Nuogas/Naked 242. Nuomininkas/Lodger 121. Nuostabus gyvenimas/It's a

Wonderful Life 107. Nuošali vieta/In a Lonely Place 164. Nuošali vila/The Lonely Villa 24. Nuotaka vilkėjo juodai 188. Nuotykis/L'Avventura 204, *116*. Nusikaltimai ir prasižengimai /Crime and Misdemeanours 248. Nusikaltimu įtariamo piliečio byla 206. Nuteistasis mirti pabėgo 183. Nutikimas su juodąja patranka 233. Nužudymas (1964) 202. Nužudymas/Murder (1930) 121.

O svajonių šalie/O Dreamland 193. O, ponas Porteri/Oh, Mr Porter *68*. Officiali istorija 231. Offronas 200. Ohmas Kriugeris/Ohm Krüger 148. Oklahoma! 162. Oktiabrinos nuotykiai 80. Okupacija 226. Olimpija/Olympia 137, *79*. Oliveris Tvistas/Oliver Twist 180. Operatorius/The Cameraman 35. Oras visada puikus/It's Always Fair Weather 171. Orfėjas/Orphée 181. Orfėjo testamentas/Le Testament d'Orphée 181. Orgosolo banditai 206. Orkestro repeticija 204. Ovacijos/Applause 87. Ozo šalies burtininkas/The Wizard of Oz 99, 112, *IX*.

Paauglystė 140. Pabelsk į bet kurias duris/ Knock on Any Door 164. Pabučiuok mane mirtinai/Kiss Me Deadly 158. Padangių pragaras/The Towering Inferno 245. Padaras/The Thing 170. Padaryti teisingai/Do the Right Thing 48, *141*. Padaužos/Les Mistons 186. Padidinta nuotrauka/ Blow-Up 205. Pagalbos!/Help! 196. Paisą 152, 202. Pakabink raudonąjį žibintą 233. Palaima/Bliss 224. Palmių paplūdimio istorija/The Palm Beach Story 94. Pandoros skrynia 63, *41*. Paradas rampų šviesoje/Footlight Parade 88, *52*. Parašyta vėjyje/ Written on the Wind 166. Parduotuvės aikštėje 216. Parduotuvės administratorius/The Floorwalker 32. Paryžiaus moteris/A Woman of Paris 33. Paryžius priklauso mums 190. Paryžius, Teksasas/ Paris, Texas 222. Partneris 241. Pasaka apie vėlyvąsias chrizantemas 148. Pasakojimas 226. Pasakojimas apie tankistų vadą Nišidzumį 148. Pasala 217. Pasas Pimlikui/Passport to Pimlico 179. Pasaulio pakraštys/Edge of the World 126. Pasaulių karai/War of the Worlds 109. Pasienio gatvė 208. Pasigailėjimo šūvis/Coup de grace 219. Pasikeitimai/Permutations 200. Pasirinkimas 229. Pasišlykštėjimas/Repulsion 196. Pasitik mane Sent Lujise/Meet Me in St Luis 171. Pasitikėjimas 236. Pasiutę šunys/Reservoir Dogs 245. Pasivaikščiojimas Brodvėjuje/Walking Down Broadway 44. Paskutinė banga/The Last Wave 224. Paskutinė pakopa 208. Paskutinės atostogos 184. Paskutinės dienos Chez Nous/The Last Days of Chez Nous 224. Paskutinės Pompėjų dienos/The Last Days of Pompeii 53, *VII*. Paskutiniais metais Marienbade/Last Year at Marienbad 191, *107*. Paskutinis aktas 136. Paskutinis imperatorius 241. Paskutinis Kristaus gundymas 247. Paskutinis metro traukinys 188. Paskutinis milijonierius 127. Paskutinis tango Paryžiuje 241. Paskutinis žmogus/The Last Laugh 61, *40*. Paslaptingas sodas 234. Pastoriaus galas 216. Pašėlęs vaikas 188. Paštininkas visad skambina dukart/The Postman Always Rings Twice 150, 158. Patarimas ir sutikimas/Advise and Consent 167. Patikrinimas 212. Patnis Svopas/Putney Swope 248. Patriotas/The Patriot 30. Paukščiai, bitės ir italai 206. Paukščiai/The Birds 168. Pavargusi mirtis/Destiny 60, *39*. Pavogta riba 208. Pavogti bučiniai 186. Pavojinga žemė/On Dangerous Ground 164. Pažintis Pietų gatvėje/Pickup on South Street 165. Peilis vandenyje 210. Pelenai ir deimantas 210, *118*. Pelenė/Cinderella 18. Pelenų žmogus 227. Penki žvalgai 148. Penkios mergelės ant sprando 214. Penkiskart Marlyn (Marlyn×5) 200. Penkių žvaigždžių finalas/Five Star Final 92. Pépé-le-Moko 129. Perėjimas per H/A Walk through H 243. Perlas 230. Persekiotojai/ The Searchers 104. Persona 177, *99*. Pertrauka 67. Peteris ir Pavla 214. Petras I 139. Phar Lap 224. Piešėjo sutartis/Draughtsman's Contract 243. Pietietis 134. Pietų Ramusis/South Pacific 162. Pietūs 231. Piknikas prie kybančios uolos/Picnic at Hanging Rock 224. Piktoji dvasia yra moteris/ The Devil is a Woman 100. Pikų dama/The Queen of Spades 180. Pilietis Keinas/Citizen Kane 109, 110, *67*. Pinigai/L'Argent (1929) 65. Pinigai/ L'Argent (1983) 183. Pinigų įsakymas 228. Pinokis/Pinocchio 94. Pipa praeina/Pippa Passes 24. Piratas/The Pirate 171. Pirmas mačetės kirtis 207. Pirmas puslapis 92, 106. Pirminis/Primary 198. Pirmosios meilės pragaras 201. Pistoleto šūvis 136. Pykčio lema/Zorns Lemma 200. Playtime 183. Platininė blondinė/Platinum Blonde 107. Plieno šalmas 165. Pliumbumas, arba Pavojingas žaidimas 238. Plūduriuojančių žolių pasakojimas 143. Plūgas, suraikęs lygumas/The Plow that Broke the Plains 104. Po dangaus stogu 241. Po Ožiaragio ženklu/Under Capricorn 168. Po Paryžiaus stogais 127. Poeto kraujas 68. Pokalbis/The Conversation 246. Pokštas 214. Poliana 42. Polinkis/The Knack 194. Ponas Dydsas išvyksta į miestą/Mr Deeds Goes to Town 107. Ponas mokytojas Hanibalas 209. Ponas Sardonikas/Mr Sardonicus 253. Ponas Smitas vyksta į Vašingtoną/Mr Smith Goes to Washington 107, *65*. Ponas Somė 226. Ponas Verdu/Monsieur Verdoux 34. Ponia Bovari/Madame Bovary 130. Ponia De.../Madame De... 182. Ponia Diubari/Madame Dubarry 57. Pono Ernės lobis/Sir Arne's Treasure 56. Pono Julo atostogos 183, *104*. Pono Lango nusikaltimas 131. Popietės tinklai/Meshes of the Afternoon 199. Pornografas 202. Potvynio aukos 207. Potvynis/L'Inondation 64. Požemis/Underworld 47. Pragaro vartai 112. Prahos studentas/Student of Prague 57. Prakeiktieji/Les Maudites 180. Prarasta Katarinos Blium garbė 219. Prarastas savaitgalis/The Lost Weekend 156. Pricių šeimos garbė/Prizzi's Honour 164. Prie vandens/On the Waterfront 158, 164. Priebėga kviečiuose/A Corner in the Wheat 24. Prieš auštant 143. Prieš revoliuciją 240. Priešas 240. Priešininkas/Pratidvandi 175. Prigimtinė teisė/ Birthright 46. Priglausk mane/Gimme Shelter 198. Prisipažįstu/I Confess 168. Prižiūrėtojai 184. Profesija: reporteris 205. Prospero knygos/Prospero's books 243. Prostitucija/Prostitution 57. Protas 226. Provincijos aktoriai 234. Pulkininkas Redlis 236, *131*. Pulkininko Blimpo gyvenimas ir mirtis/The Life and Death of Colonel Blimp 145. Puolusios merginos dienoraštis/Diary of a Lost Girl 63. Puota ir svečiai 216. Purpuro spalva/The Color Purple 247. Purvinasis Haris/Dirty Harry 165. Pusbroliai/ Les Cousins 190. Pusiau vėsus/Medium Cool 198.

Qiu Ju istorija/Story of Qiu Ju 233, *130*. Que viva Mexico! 140. Querelle 220. Quo vadis? 25, 53.

Raganavimas senovėje ir dabar 55. Rami gatvė/ Easy Street 32. Ramiojo vandenyno sąjunga/Union Pacific 43. Ramios saulės metai/The Year of Living Dangerously 224. Ramona 23. Rampos šviesa/ Limelight 34. Randuotas veidas/Scarface 91, 102, 129. Ranka spąstuose 207. Rankas aukštyn! 210. Rasiomonas 172, *97*. Ratas/La Roue 65. Raudonasis angelas 201. Raudonasis drąsos ženklas/The Red Badge of Courage 164. Raudonasis prolaiškis/ The Scarlet Pimpernel 124. Raudonasis sorgas 233. Raudonbarzdis 174. Raudoni batai/The Red Shoes 180. Raudonoji dykuma 112, 205. Raudonoji imperatorė/The Scarlet Empress 100. Raudonoji psalmė 212, *119*. Raudonoji raidė/The Scarlett Letter 56. Raudonoji upė/Red River 102. Rebeka iš Sanibruko fermos/Rebecca from Sunnybrook Farm 42. Rebeka/Rebecca 123. Regtaimas/Ragtime 214. Reikli moteris 231. Reiškiniai/Phenomena 200. Reketininkas/The Enforcer 170. Rembrandt 124. Reportažas iš Aleutų salų/Report from the Aleutians 147. Riazanės bobos 80. Rice'o ir Irvin bučinys/ The Rice-Irwin Kiss 15, *9*. Ričardas III/Richard III 180. Rif raf 242. Riksmas (1957) 204. Riksmas (1963) 214. Riksmas (1978) 210. Rio Bravo 102. Rio Rita 88. Ritualas transformuotame laike/Ritual in Transfigured Time 199. Rytas 217. Rytų vėjas/ Vento del'este 189. Robinas Hudas/Robin Hood 42. Robino Hudo nuotykiai/The Adventures of Robin Hood 102. Robinzonas Kruzas/Robinson Crusoe 178. Rojaus paukščiai /Il Bidone 203. Rojaus vaikai/Les Enfants du paradis 148, *83*. Rojuje kažkas ne taip/Trouble in Paradise 86. Rokas ir jo broliai 150, *85*. Roma, atviras miestas 151, 202. Romanovų dinastijos žlugimas 80. Romioji 183. Romos užgrobimas/The Capture of Rome 52. Rosa Luxemburg 219. Rozmari kūdikis/Rosemary's Baby 210. Rūpesčiai dėl Hario/The Trouble with Harry 168. Rūstybės kekės/The Grapes of Wrath 104.

S. A. Mannas Brandtas 137. Sabotažas/Sabotage 123. Sabotuotojas/Saboteur 123. Sakalai 211. Salam, Bombėjau! 226. Salamandra 239. Saldus gyvenimas/La dolce vita 203, *115*. Saldžioji Ema, brangioji Bobe 236. Saliutai/Fireworks 200. Salivano kelionės/Sullivan's Travels 94. Saló: 120 Sodomos dienų 206. Sąmokslas/The Set-Up 156. Samsonas ir Dalida/Samson and Delilah 43. San Fransiskas/San Francisco 99. Sandersas, kuris gyvena prie upės/Sanders of the River 124. Sankt Peterburgo žlugimas 79. Sapnas 217. Sargyba prie Reino/Watch on the Rhine 148. Sarraounia 230. Satyrikonas 204. Saugokis šventosios kekšės 220. Saugumas paskiausia/Safety Last 38, *23*. Sauja dolerių/Fistful of Dollars 202. Saulė 136. Saulė O/ Soleil O 230. Saulėlydžio bulvaras/Sunset Boulevard 45, 170. Saulės šviesa/Sunny 88. Saulėtekis/ Sunrise 62, 103, *32*. Saulutės 112, 214. Savaitgalis 188. Scenos baimė/Stage Fright 168. Scenos iš vedybinio gyvenimo 177. Schindlerio sąrašas/ Schindler's List 112, 247. Scipionas Afrikietis/ Scipione Africano 136, *78*. Sebastijonas/Sebastiane 242. Seisaku žmona 71. Sekmadienį šeštą 209. Sekmadienis kaime 242. Selina ir Žiuli visai apsimelavo 190. Senasis juodasis namas/The Old Dark House 105. Senasis sargybinis 136. Senelės akiniai/Grandma's reading Glass 21. Senelis 229. Senosios čekų legendos *121*. Sentimentalus vaikinas/ The Sentimental Bloke 222. Septintasis antspaudas 176. Septynerių metų niežulys/The Seven Year Itch 170. Septyni samurajai 174. Septynios galimybės/Seven Chances 37. Seserys, arba Laimės pusiausvyra 219. Siaubingi tėvai/Les Parents terribles 180. Siaubingi vaikai/Les Enfants terribles 180. Sielių gaudytojai/Drifters 124, *71*. Siena 240. Sienos 211. Siera Madrės lobis/The Treasure of Sierra Madre 164. Sirocco 211. Skandalingai išgarsėjusi 168. Skandalingoji Elinor Ly/The Notorious Elinor Lee *28*. Skardinis būgnelis 219. Skausmas 240. Skenduolių skaičiuotė/Drowning by Numbers 243. Skenuotojai/Scanners 225. Skorpionas kyla/Scorpio Rising 200. Skrenda gervės 208. Skrydis virš gegutės lizdo/One Flew Over the Cuckoo's Nest 214. Slaptas agentas/Secret Agent 123. Smegenų mechanika 78. Smoking/No Smoking 192. Smūgis 210. Smūgis pašluoste/Clean Slate 242. Snieguolė ir septyni nykštukai/Snow White and the Seven Dwarfs 94. Soliaris 237. Solidarumas /Kameradschaft 63, 136. Spartakas/Spartacus 162, 196. Spengikas/The Tingler 253. Sprunkančios žmonos/Slipping Wives 38. Srovė 211. Stalkeris 237. Stavisky 192. Stebėjimo bokšto savižudžių daliniai 148. Stebuklas 152, 166, 202. Stebuklas 34-oje gatvėje/Miracle on 34th Street 253. Stebuklas žolėje 164. Stiklo namai 140. Stiklo širdis 222. Stipruolis/The Strong Man 37. Stogas 154. Streikas 73. Sučiupti vagį/To Catch a Thief 168. Sudiev, brangioji 157. Sudiev, mano sugulove 234. Sudiev, pone Čipsai/Goodbye Mr Chips 99. Sugautas 181. Sugrįžimas į Hovard Endą/Howards End 242. Sugrįžimas į protą/Return to Reason 67. Sukčiaus romanas 130. Suknisti Svyto Svytbeko popieriai /Sweet Sweetback's Baadassss Song 248. Sūnaus palaidūno sugrįžimas/The Return of the Prodigal Son 214. Sunkios dienos vakaras/A Hard Day Night 196. Sunkūs žmonės 210. Supermenas/

Superman 245. Suramo tvirtovės legenda 213. Surišk mane 238. Susiduriant pasauliams/When Worlds Collide 170. Susipažinkite su Džonu Dou/ Meet John Doe 107. Sutemų patrulis/The Dawn Patrol 102. Sužadėtiniai 206. Sveika, Marija 189. Sveika, sese!/Hello Sister! 44. Sveiki atvykę, ponas Marshallai 155. Sveikink laiminantį didvyrį/Hail the Conquering Hero 94. Svetimas 151.

Šachmatų karštligė 78. Šaldytos mėtos/Peppermint Frappé 238. Šaltinio Manon/Manon des Sources *75*. Šaltinis 177. Šaltos dienos/Cold Days 210. Šanchajaus ekspresas/Schanghai Express 100. Šantažas/Blackmail 121. Šarvuotis Potiomkinas 76, 77, 112, *47*. Šaulys/The Shootist 165. Šaunioji šutvė/La Belle equipe 129. Šaunusis septynetas/The Magnificent Seven 174. Ščiorsas 139. Šeima prieš televizorių/Family Viewing 225. Šeinas/Shane 170. Šerbūro lietsargiai 192. Šerlokas jaunesnysis/Sharlock Jr 35. Šešėliai/Warning Shadows 60. Šešiskart du 189. Šeštadienio nakties karštinė/Saturday Night Fever 245. Šeštadienio vakaras, sekmadienio rytas/ Saturday Night, Sunday Morning 194. Šiaudinė skrybėlaitė/An Italian Straw Hat 67. Šiaurėn per Šiaurės vakarus/North by Northwest 168. Šiaurės vakarų kelias/Northwest Passage 99. Šios nakties taikinys/Target for Tonight 145. Širdužė/Sweety 224. Šis tas, ką apie ją žinau 188. Šių dienų apokalipsė/Apocalypse Now 246. Šlamštas/Trash 200. Šlovė/Fame 245. Šmėkla traukia į Vakarus 127. Šnabždesiai ir riksmas 177. Šokantis su vilkais/ Dances with Wolves 245. Šokis lietuje 216. Šou tęsiasi/On with the Show 96. Šturmanas/The Navigator 37. Šūksniai tamsoje/Cry in the Dark 224. Šuns žvaigždės žmogus/Dog Star Man 200. Šuša/ Un giorno nella vita. Sciuscia 152. Šv. Pauliaus laikrodininkas 242. Švelnūs žodeliai/Tender Mercies 223. Šventės diena/Jour de fête 183. Švininiai laikai/ Bleierne Zeit 219. Švytėjimas/The Shining 196.

Ta mano pievos žaluma/How Green was My Valley 104. Tabu 46. Tai bent dovana/It's a Gift 93. Tai mano gyvenimas 188. Tai mano žemė 148. Tai nutiko rytoj 127. Tai nutiko vieną naktį/It Happened One Night 94, 107. Tai sinerama 160. Tai vadinasi aušra/Cela s'appele l'aurore 178. Tai, kas dar bus/Things to Come 124. Taibėjaus istorija 232. Tais metais, kai man keitėsi balsas/The Year My Voice Broke 224. Taksi vairuotojas/Taxi Driver 247, *139*. Tampopo 231. Tamsos širdis/Heart of Darkness 109. Tamsusis kristalas/The Dark Crystal 245. Taris, vandens karalius/Taris, roi de l'eau 127. Tarnas/The Servant 196. Tarpininkas (1979) 175. Tarpininkas/The Go-Between (1971) 196. Tartiufas/Tartuffe 61. Tauki-Bouki 229. Tautos priešas 175. Te žvėris žūva! 190. Teksaso elektrinio pjūklo žudynės/The Texas Chainsaw Massacre 245. Telma ir Luiza/Thelma and Louise 245, *138*. Tema 237. Teorema 206. Tesė/Tess 210. Tėtė komandiruotėje 235. Tėvas 236. Tėvas ir sūnus/Father and Son 232. Tėvas Sergijus 72. Tėvynė/Heimat 219. The Constant Factor 234. The Dragnet 47. Thérčse Raguin 69. Tiarojė stovykla 229. Tie trys/These Three 108. Tik angelai sparnuoti /Only Angels have Wings 102. Tik dar viena mergaitė IRT/Just another girl IRT 248. Tik šokių salėje/Strictly Ballroom 224. Tik valandos/Rien que les heurs 67, *42*. Tikrai, beprotiškai, giliai/Truly, Madly, Deeply 244. Tiltas/The Bridge 42. Titanikas/Titanic 137. Titikuto kvailybės/Titicut Follies 198. Tyla 177. Tyla ir šauksmas 212. Tylus prisilietimas 234. Tylusis pasaulis 192. Tylusis žmogus/The Quiet Man 104. Toda šeimos broliai ir seserys 148. Tokia meilė 194. Tokijo šlaistūnas 201. Toks yra pasaulis/The Way of the World 25. Toks mielas mažytis paplūdimys 180. Toks Paryžius/This is Paris 49. Toks sportinis gyvenimas 194. Tolerantiškas Davidas/Tol'able David 46. Toli nuo Vietnamo 192. Tolimas griausmas 175. Tolimi garsai, sustingę gyvenimai/Distant Voices, Still Lives 244. Tomas Džonsas/Tom Jones 195. Toni 130. Tramvajaus ratams bildant 174. Trapus naivumas 217. Traukinys/Night Train 209. Trečias žmogus/The Third Man 180. Trečioji Meščianskaja gatvė 80. Tremtis/The Exile *28*. Triušio metai 231. Trys amžiai/The Three Ages 37. Trys dainos apie Leniną 138. Trys muškietininkai/ Three Musketeers 42. Trys norai/Three Wishes 216. Trys paršiukai/The Three Little Pigs 94. Trys spalvos: mėlyna, balta, raudona 234. Troškimų sparnai (Dangus virš Berlyno)/Wings of Desire 112, 222, *123*. Troškulys (1949) 176. Troškulys (1960) 209. Trūkis/La Rapture 190. Trumpas susitikimas/ Brief Encounter 180. Trumpos istorijos/Short Cuts 248. Tuckeris: žmogus ir jo svajonė/Tucker: The Man and His Dream 246. Tūkstantis ir viena ranka 227. Tumbleweeds 47. Tuomet jau šaudė/Fires Were Started 145. Turksibas 80.

Ugetsu 172. Ugniagesių gatvė 236. Ugnies saugotojas/Keeper of the Flame 148. Ugnies vežimai/ Chariots of Fire 242, 244. Ukamau 208. Ūkų krantinė/Quai des brumes 129, 130, *74*. Umberto D. 154. Upė/The River (1937) 104. Upė/The River (1951) 134. Upės Po žmonės 204. Upės vingis/Bend of the River 170. Už Didžiosios sienos/ Behind the Great Wall 253. Už įstatymo ribų/ Down by Law 112. Už tvoros/Over the Fence 38. Už uždarų durų/Huis Clos 180. Uždraustas rojus/ Forbidden Paradise 48, *25*. Uždraustas vaisius/Forbidden Fruit 42. Uždrausti žaidimai /Jeux interdits 180. Užmirštų protėvių šešėliai/Shadows of Our Forgotten Ancestors 212, *120*. Užsidirbti duoną/ Making a Living 32. Užsienio korespondentas/Foreign Correspondent 123. Užtemimas 204. Užuomazgos ir atomazgos (Kantata)/Cantata 212.

Vagies iš Šindžiuku dienoraštis 202. Vagys kaip ir mes/Thieves Like Us 247. Vaiduoklių gaudytojai/Goast Bursters 245. Vaiduoklių persekiojami šnipai/Haunted Spooks *23*. Vaikystė 140. Vaiko maitinimas 17. Vaikų automobilių lenktynės Venecijoje/Kid Auto Races at Venice 32. Vaikų karalius 234. Vaikui davė vidurius paleidžiančių vaistų/On purge bébé 130. Vaistai 32. Vakar, šiandien ir rytoj 154. Vakarietiški požiūriai/Western Approaches 145. Vakaro svečiai/Visiteurs du soir 146, 204. Vakarų frontas, 1918 m./Westfront 1918 63, 136. Vakarų fronte nieko nauja/All Quiet on the Western Front 86, 106, *51*. Vakarų Indija 230. Valios triumfas 137. Valkata/Accatone 206. Valstiečiai 139. Valties žmonės/Boat People 232. Valtis 35. Vania iš 42-osios gatvės 193. Vardas: Karmen 189. Variacijos/Variations 200. Variété 62. Varjetė šviesos 202. Varnas/La Corbeau 146. Varnos ir žvirbliai 232. Vartininkas bijo vienuolikos metrų baudinio/The Goalkeeper's Fear of the Penalty Kick 222. Vasara pas senelį 232. Vasara su Monika 176. Vasaros kronika 192. Vasarvidžio nakties sapnas *121*. Vasarvidžio nakties sapnas/A Midsummer Night's Dream (1939) 101. Vasarvidžio nakties šypsenos 176. Vaškiniai/Waxworks 60. Vaško namai/Hause of Wax 161. Vedybų ratas/Marriage Circle 48. Veidas 177. Veidas minioje/A Face in a Crowd 164. Veidrodis 237. Vėjas/Finyé 22. Vėjas/ The Wind 56. Vėjo nublokšti/Gone with the Wind 99, *59*. Vėlyva popietė/High Noon 158, 165, *92*. Vėlyvas pavasaris 172. Velnias/The Devil 25. Velnio raktas/The Devil Passkey 44. Veronikos Fos ilgesys/Veronika Voss 220. Veržli srovė 142. Vestsaido istorija/West Side Story 172. Vestuvių maršas/The Wedding march 44. Vėtrų kalnas/ Wuthering Heights (1939) 108. Vėtrų kalnas/ Wuthering Heights (1953) 178. Vežiojant panelę Deizę/Driving Miss Daisy 223. Videodromas/Videodrome 225. Vidurdienis 217. Vidurinė mokykla/High School 198. Vidurnakčio kaubojus/ Midnight Cowboy 198. Vidurnakčio varpai/The Chimes at Midnight 111. Vidurnaktis/Midnight 100. Viena dainuoja, kita – ne 192. Vieną gražią dieną 206. Viena savaitė/One Week 35. Vienas A. M./One A. M. 32. Vieniša žmona 175. Vienišos širdys/Lonely Hearts 224. Vienos meilės kronika 204. Vienturtis sūnus 143. Vienuolė/La Religieuse 190. Vienuolės istorija 165. Vietinis herojus/Local Hero 244. Vigilija/Vigil 224. Vilko valanda 177. Vilties netekę 240. Vinčesteris '73/Winchester '73 170. Vinslovo berniukas/The Winslow Boy 180. Viridiana *100*. Virvė/Rope 168. Visa karaliaus kariauna/All the King's Men 156. Visa, ką dangus leidžia/All That Heaven Allows 166. Visa, kas gyva 143. Visi mano tautiečiai 214, 216. Visiškas štilis/ Dead Calm 224. Viskas apie Ievą/All About Eve 164. Viskas gerai/Tout va bien 189. Visų berniukų vardas Patrikas 186. Visuomenės priešas/The Public Enemy 91, *54*. Viva, Zapata! 164. Vyborgo pusė 140. Vyrai/The Men 156, 165. Vyrai ir žmonos/Husbands and Wives 248. Vyras auksine ranka 167. Vyras ir moteris/Male and female 42. Vokietija rudenį 219. Vokietija, nuliniai metai 152. Voro strategija/Spider's Strategem 242, *136*. Vudstokas/ Woodstock 198. W. R. – organizmo paslaptys 217. Wittgensteinas 243.

Zabriskie Point 205. Zan Boko 229. Zazi metro/Zazi dans le metro 192. Zoro ženklas/The Mark of Zorro 42. Zuterio auksas/Sutter's Gold 140. Zuzana 178. Zvenigora 79.

Ž kaip žudikas 161,168. Žaidimo taisyklės/La Rčgle du jeu 132, 133, 176, *77*. Žalieji metai 211. Žalioji kortelė/The Green Card 224. Žaltvykslė/Le Feu folett 192. Žana, moteris/Joan the Woman 42. Žanas de Floretas/Jean de Florette *75*. Žanos d'Ark aistros 69, *45*. Žanos d'Ark teismas 182. Žanos Nei meilė 62. Žarijų valanda/La Hora de los Hornos 207. Žemė (1930) 80, *49*. Žemė (1968) 226. Žemė apimta transo/Land in Anguish 208. Žemė dreba/ La Terra trema 150. Žemė/The Land (1942) 46. Žemuogių pareiškimas/The Strawberry Statement 198. Žemuogių pievelė 177. Žiedelis su karūnuotu ereliu 234. Žinduoliai 210. Žiudeksas/Judex 51. Žiulis ir Džimas/Jules et Jim 187, *105*. Žiurkės pabunda 216. Žydas Ziusas 148. Žmogaus širdies žemėlapis/The Map of the Human Heart 224. Žmogiškoji aistra/The Big Heat 136. Žmogus – ne paukštis/Man is Not a Bird 217. Žmogus ant bėgių 209. Žmogus ant skraidančios trapecijos/The Man on the Flying Trapeze 93. Žmogus baltu kostiumu/ The Man in the White Suite 179. Žmogus gyvulys/ La Bête humaine 132. Žmogus gumine galva/ L'Homme ą la tête de caoutchouc17. Žmogus iš geležies 234. Žmogus iš marmuro 234. Žmogus nuo snieguotos upės/The Man from Snowy River 224. Žmogus su kino kamera 72, *42*. Žmogus visiems laikams/A Man for All Seasons 165. Žmogus, kuris bus karalius/The Man Who Would be a King 164. Žmogus, kuris darė stebuklus/The Man Who Could Work Miracles 124. Žmogus, kuris paskyrė palikimą filmui/The Man Who Left His Will on Film *114*. Žmogus, kuris per daug žinojo/The Man Who Knew Too Much 123, 168. Žmogus, nušovęs Liberty Valansą 104. Žmogžudystė/Homicidal 253. Žmogžudystės anatomija/Anatomy of a Murder 167. Žmogžudystės Morgo gatvėje/The Murders in the Rue Morgue 105. Žmones raižantis, arklius pradūriantis kardas 142. Žmonės sekmadienį 63. Žmonės/Ceddo 229. Žmonės-katės 171. Žmonija ir popieriniai balionai 143. Žodinės partijos/Speaking Parts 225. Žuarezas, Dievo Motinos katedros kuprius 101. Žudikai tarp mūsų 218. Žudikas (1931) 136. Žudikas/The Assassin (1961) 206. Žudikas/The Killer (1989) 232. Žudymo geismai 202. Žudynės/Massacre 92. Žvaigždės valanda/The Hour of the Star 230. Žvaigždės ir kareiviai 212. Žvaigždės žvelgia žemyn/The Stars Look Dawn 126. Žvaigždžių dulkių prisiminimai/Stardust Memories 248. Žvaigždžių karai/Star Wars 245, *137*. Žvaigždžių kelionė/Star Trek 245. Žvalgyba /La Ronde 182. Žvejo daina 142. Žvėrių kraujas 184.

Asmenvardžių rodyklė

Kursyvu pateikti iliustracijų numeriai: arabiškaisiais skaitmenimis žymimi nespalvotų iliustracijų numeriai, romėniškaisias – spalvotų

Abbott ir Costello, 106
Abdel-Salam, Shadi, 227, *126*
Abdrašitov, Vadim, 238
Abuladze, Tengiz, 237
Ackerman, Chantal, 238
Adlon, Percy, 222
Al Hazen, 12
Alberini, Filotea, 52
Aldrich, Robert, 167
Alea, Tomas Gutierrez, 207
Aleksandrov, Grigorij, 139
Allégret, Yves, 180
Allen, Woody, 112, 248, *140*
Almaral, Suzana, 230
Almodóvar, Pedro, 112, 238, *133*
Altman, Robert, 244, 247
Alvarez, Santiago, 207, 230
Ambroise (Ambrogio), 8
Ameche, Don, 104
Amelio, Gianni, 241
Anderson, Michael, 162–163
Andersson, Bibi, 176, *99*
Andersson, Harriet, 176
Angelopoulos, Theo, 239
Anger, Kenneth, 200, 242
Anschütz, Ottomar, *1*
Anstey, Edgar, 124
Antín, Manuel, 207
Antonioni, Michelangelo, 112, 135, 202, 204–206, 211
Aravindan, G., 226
Arbuckle, Roscoe „Storulis", 32, 35, 42
Argand, Ami, 11
Arletty, 129
Arliss, George, 121
Armat, Thomas, 17, 28
Armstrong, Gillian, 224
Artaud, Antonin, 65
Arzner, Dorothy, 48, 100
Ashby, Hal, 244
Asquith, Anthony, 69, 180
Astaire, Fred, 88, 90, 107
Astruc, Alexandre, 185
Attenborough, Richard, 242
Audry, Jacqueline, 180
August, Bille, 177, 238
Aurenche, Jean, 180
Autant-Lara, Claude, 180
Axel, Gabriel, 238

Babenco, Hector, 230, *128*
Bacon, Lloyd, 88, 102, *52*
Badham, John, 245
Baggott, King, 47
Bayzai, Bahram, 234
Baky, Josef von, 137, *XI*
Balaban, Barney, 99
Balcon, Michael, 69, 121, 179
Balązs, Béla, 142, 211
Balogun,Ola, 229
Bamforth, James, 11
Ban Barka, Southel, 227
Ban, Lü, 232
Banky, Vilma, 40, 86
Bara, Theda, 40
Baranovskaja, Vera, *48*
Barbaro, Umberto, 135, 150
Bardem, Juan Antonio, 239, *87*
Barker, Robert, 8
Barnet, Boris, 80
Baron, Auguste, 83
Barrault, Jean-Louis, *83*
Barreto, Bruno, 230
Barrymore, John, 84
Barrymore, Lionel, 25
Barthelmess, Richard, 40
Bartlett, Scott, 200, 253
Barua, P. D., 142
Basserman, Albert, 57, 137
Baur, Harry, 129
Bava, Mario, 202
Bazin, Andre, 52, 132, 163, 183, 185, 229
Beale, L. S., 12
Beatles, The, 196, 243
Beaumont, Hary, 88
Becker, Jacques, 146, 180
Beckett, Samuel, 37
Beineix, Jean-Jacques, 242
Bellochio, Marco, 240
Belmondo, Jean-Paul, *106*
Bemberg, Maria Luisa, 231
Benedeck, Laszlo, 167
Beresford, Bruce, 223
Berger, Ludwig, 48
Bergman, Ingmar, 56, 102, 174, 176–177, *99*
Bergman, Ingrid, 102, 152, *61*
Bergson, Henri, 38, 67
Berhardt, Curtis, 137
Berhardt, Sarah, 52, *35*
Berkeley, Busby, 88-90, 101
Berlanga, Louis, 238, *87*
Berlin, Irving, 88
Berman, Pandro S., 108
Bernard, Chris, 244
Berri, Claude, *75*
Bertolucci, Bernardo, 240–241, *136*
Bessie, Alvah, 158, *89*
Bevan, Billy, 31
Biberman, Herbert, 158, *89*
Bigelow, Kathryn, 250
Birri, Fernando, 207
Bitzer, Billy, 24
Björnstrand, Gunnar, 176
Blackton, Stuart, *33*
Blasetti, Alessandro, 136
Blier, Bertrand, 242
Boetticher, Budd, 170
Bogart, Humphrey, 102, 164, *61, 91*
Bogdanovich, Peter, 245
Boyer, Charles, 104
Boleslawski, Richard, *X*
Bondarčiuk, Sergej, 212
Boorman, John, 242
Borden, Lizzie, 243
Borelli, Lyda, 52
Borowczyk, Walerian, 216
Borzage, Frank, 30, 46
Bose, Debaki, 142
Bossak, Jerzy, 142
Bost, Pierre, 180
Boughedir, Ferid, 227
Boumari, Mohamed, 227
Bouton, Claude-Marie, 9
Bouzid, Nouri, 227
Bow, Clara, 40, 86
Braga, Sonia, *128*
Bragaglia, Anton ir Arturo, 64
Brakhage, Stan, 200
Brandauer, Klaus Maria, *131*
Brando, Marlon, 164
Brault, Michel, 225
Breen, Joseph I., 92
Breer, Robert, 200
Brenon, Herbert, 47
Bresson, Robert, 182–183, 185, *103*
Brest, Martin, 245
Breton, André, 68
Broca, Lino, 230
Brooks, Louise, 40, 63, *41*
Brooks, Richard, 171
Brown, Clarence, 46, 104, *58*
Browning, Tod, 105
Brownlow, Kevin, 66
Bruce, Nigel, 106
Brückner, Jutta, 222
Buchowetski, Dmitri, 58
Bu-kao, Cheng, 142
Buńuel, Luis, 37, 67–68, 174, 177–179, 238, *100*
Burstall, Tim, 224
Burton, Tim, 245

Cacoyannis, Michael, 239
Cagney, James, 91, 101, *54*
Cayatte, André, 180
Cayrol, Jean, 191
Calmettes, André, 52
Campbell, Eric, 33, *20*
Campion, Jane, 224
Capra, Frank, 37, 94, 106–107, 146, 168, 222
Carné, Marcel, 129–130, 146, 204, *74, 83*
Carroll, Madeleine, *69*
Caserini, Mario, 53, 136
Casler, Herman, 17
Cassavetes, John, 248
Castellani, Renato, 136, 154
Castle, William, 253
Cavalcanti, Alberto, 67, 125, 145, *42*
Chabrol, Claude, 185, 189–190
Chahine, Youssef, 227
Chaney, Lon, 40
Chaplin, Charlie, 32–34, 64, 92, 127, 183, *20, 21*
Charrell, Erik, 137
Chase, Charley, 31
Chaterjee, Basu, 226
Cheific, Josif, 139
Chelsom, Peter, 244
Childe, Henry Langdon, 11
Chytilovį, Vera, 112, 214
Christensen, Benjamin, 55
Christie, Julie, *109*
Christov, Christo, 235
Chucijev, Marlen, 237
Chu-shen, Tsai, 142
Cimino, Michael, 245
Cissé, Souleymane, 229
Cybulski, Zbigniew, 210, *118*
Clair, René, 67, 86, 124, 127, 128, *21*
Clayton, Jack, 194, *108*
Clément, René, 180
Clouzot, Henri-Georges, 146, 180
Cocteau, Jean, 65, 68, 180–81, 182, 185, 242
Coen, Joel ir Ethan, 248
Cohl, Emil, 127, *30*
Cohn, Harry, 106
Colbert, Claudette, 100
Cole, Lester, 158, *89*
Collings, Esme, 21
Collins, Alfred, 21
Comstock, Daniel, F., 96
Conklin, Chester, 31
Conner, Bruce, 200
Connery, Sean, *93, 110*
Coolidge, Martha, 248
Cooper, Gary, 158, *92*
Cooper, Merian C., 107, *66*
Coppola, Francis Ford, 245, 246, 253
Corman, Roger, 171
Cornelius, Henry, 179
Costa-Gavras, Constantin, 241
Costner, Kevin, 245
Courtenay, Tom, *109*
Coutard, Raoul, 187
Coward, Noėl, 145
Cox, Paul, 224
Craven, Wes, 245
Crawford, Joan, 98
Crichton, Charles, 179
Crisp, Donald, 25
Cromwell, John, 108
Cronenberg, David, 225
Crosby, Bing, 100
Crosland, Alan, 84, 85, 88, 92
Cruze, James, 47
Cukor, George, 99, 108, 148, *59*
Curtis, Tony, *94*
Curtiz, Michael, 48, 92, 102, 254, *61*

Cutts, Graham, 69
Czinner, Paul, 124, 137

Čcheidze, Revaz, 208
Čerkasov, Nikolaj, 141
Čiuchraj, Grigorij, 209

D'Arcy, Chevalier, 7
Daguerre, Louis, 9, 12
Dahlbeck, Eva, 176
Day, Doris, 168
Dali, Salvador, 37, *44*
Dalio, Marcel, 132
Daneliuc, Mircea, 236
Dante, Joe, 245
Daquin, Louis, 146
Dargay, Attila, 216
Dassin, Jules, 156, 158, *88*
Davidson, Paul, 56
Davies, Terence, 245
Davis, Bette, 101
Davis, Geena, *138*
Davis, Ossie, *141*
De Broca, Philippe, 242
De Forest, Lee, 84
De Mille, Cecil B., 42–43, 48, 100, 162
De Niro, Robert, 247, *139*
De Oliveira, Manuel, 238
De Palma, Brian, 245
De Santis, Giuseppe, 135, 154
De Sica, Vittorio, 152, *86*
De Toth, André, 161
Dean, James, 164, 210
Decae, Henri, 186
Del Monte, Peter, 252
Della Porta, Giambattista, 12
Delluc, Louis, 64–66, 128
Delvaux, André, 238
Demen˙, Georges, 15, 83, *III*
Demy, Jacques, 190, 192
Deren, Maya, 199
DeWitt, Tom, 252
Dickerson, Ernest B., 248
Dickinson, Thorold, 145, 180
Dickson, William, 15, 83
Dieterle, William, 100, 108
Dietrich, Marlene, 100, *41,60*
Dieudonné, Albert, 66
Dinov, Todor, 216
Disney, Walt, 94, 108, 158, *84*
Dommartin, Solveig, 123
Donaldson, Roger, *224*
Donat, Robert, *69*
Donen, Stanley, 171
Doniol-Valcroze, Jacques, 185
Donner, Richard, 245
Donskoj, Mark, 140
Dörrie, Dorris, 222
Dovženko, Aleksandr, 80, 139, 146, *49*
Downey, Robert, 248
Dragan, Mircea, 209
Dreier, Hans, 99
Dreyer, Carl Theodor, 55, 69, 183, *45*
Dressler, Marie, *58*
Du Hauron, Louis, 112
Du Mont, Henry, 13
Duchamp, Marcel, 67
Duigan, John, 224
Dulac, Germaine, 65
Dunne, Irene, 108
Dupont, E.A., 62
Durand, Jean, 51
Duras, Margueritte, 191
Durbin, Deanna, 104
Duvivier, Julien, 129
Dwan, Allan, 46
Dzigan, Jefim, 139

Eastman, George, 14
Eastwood, Clint, 202, 245
Eddy, Nelson, 98
Edison, Thomas, 15, 28, 112
Eggeling, Viking, 199
Egoyan, Atom, 225, *125*
Eizenštein, Sergej, 62, 73–8, 80, 81, 86, 102, 112, 140–41, *47, 71, 80*
Elek, Judit, 236
Elvey, Maurice, 69
Emmer, Luciano, 154
Engl, Josef, 84
Epstein, Jean, 65
Ermler, Fridrich, 140
Evrard, Blanquet, 12
Fabrizzi, Aldo, 152
Fairbanks, Douglas, 33, 42
Faye, Alice, 104
Faye, Safi, 230
Falconetti, Renée, 69, *45*
Fanck, Arnold, 60
Faraday, Michael, 8
Farrow, John, 148
Fassbinder, Rainer Werner, 112, 219-220, 238, *85, 122*
Faty Sow, Thierno, 229
Feyder, Jacques, 69, 124, 129
Fellini, Federico, 202-04, *115*
Fernandez, Emilio, 230
Ferreri, Marco, 240
Feuillade, Louis, 18, 52, 128, *34*
Fįbri, Zoltįn, 209
Fields, Gracie, 121
Fields, W.C., 93, 100
Figueroa, Gabriel, 230
Fischinger, Oskar, 94
Flaherty, Robert, 45, 124, 192, *71*
Fleming, Victor, 99, *IX, 59*
Flynn, Errol, 101
Florey, Robert, 105, 199
Fonda, Henry, 104
Fonda, Peter, *113*
Fong, Allen, 232
Ford, Alexander, 142, 208
Ford, John, 47, 102-04, 107, 148, 174, 185,
Foreman, Carl, 158
Formby, George, 121
Forsyth, Bill, 242
Forzano, Giovacchino, 136
Fosse, Bob, 172
Fox, William, 27, 29,
Frampton, Hollis, 200
Franju, Georges, 184
Frankenheimer, John, 171, 197
Frears, Stephen, 242, 244
Freda, Riccardo, 202
Freed, Arthur, 171
Frend, Charles, 145
Fresnay, Pierre, 129, 132, 146
Freund, Karl, 61, 63, 98, 105
Frič, Martin, 142
Friedkin, William, 244
Friese-Greene, William, 16, 83, 160
Fuller, Samuel, 165

Gabin, Jean, 129, 132, 188, *74*
Gable, Clark, 98, 99, *59*
Gad, Urban, 55
Gaįl, Istvįn, 210
Galeen, Henrik, 60
Gallone, Carmine, 136
Gance, Abel, 65-6, 81, 127, 160, 185, *43*
Ganz, Bruno, *123*
Garbo, Greta, 40, 55, 62, 98, *41, 58*
Garfield, John, 158
Garland, Judy, 98
Garnett, Tay, 148, 158
Gaumont, Léon, 83, 112
Gendov, Vasil, 142
Gerima, Haile, 229
Germi, Pietro, 135, 154, 206
Gershwin, George, 88
Getino, Octavio, 207
Ghatak, Ritwak, 226
Ghosh, Gautan, 226
Gibbons, Cedric, 98
Gįbor, Pįl, 236
Gilbert, John, 40, 86
Gilbert, Lewis, 194
Gilliam, Terry, 244
Gilliat, Sidney, 145
Ginna, Arnaldo, 64
Gish, Dorothy, 25
Gish, Lillian, 25, 48, 56
Gyöngyössy, Imre, 236
Godard, Jean-Luc, 112, 185, 186, 188-9, 197, 202, 210, 217, 220, 240, 252
Goldwyn, Sam, 28, 30
Gómez, Manuel Octavio, 207
Goméz, Sara, 230
Gopalkrishna, Andoor, 226
Gordon, Bert, 170
Goren, Serif, 240
Gorin, Jean-Pierre, 188, 189
Gosho, Heinosuke, 71, 143
Grable, Betty, 104
Grant, Cary, 100, *86*
Grauman, Sid, 40
Gravesande, W. J., 11
Gražov, Boris, 142
Greenaway, Peter, 243
Grémillon, Jean, 184
Grierson, John, 45, 124, 126, *71*
Griffith, D.W., 21, 23-7, 30, 33, 73, 78, 81, 112, 143, 163, 193, *15, 16, 17, 104, 183*
Grli▯, Rajko, 235
Grune, Karl, 62
Guazzoni, Enrico, 53
Gudmundsson, August, 238
Guerra, Ruy, 208
Guillermin, John, 245
Guinness, Alec, 180, *102*
Guitry, Sacha, 130
Guy-Blanché, Alice, 18
Güney, Yilmaz, 240, *135*
Gunnlaugsson, Hrafn, 238
Guzmąn, Patricio, 230

Haggar, William, *11*
Hagmann, Stuart, 198
Hay, Will, 121, *68*
Hays, Will H., 42, 84
Hayworth, Rita, 106, *64*
Hallström, Lasse, 238
Hamer, Robert, 179, *102*
Hani, Susumu, 201
Hara, Setsuko, *96*
Hark, Tsui, 232
Harlan, Veit, 137, 148
Harlow, Jean, 98
Harris, Leslie, 248
Harryhausen, Ray, 170
Hart, Lorenz, 88
Hart, William S., 40
Harvey, Laurence, *108*
Haskin, Byron, 170
Hathaway, Henry, 100, 156
Hauff, Reinhardt, 222
Hawks, Howard, 94, 102, 106, 129, 185, *56*
Heckerling, Amy, 245
Heerman, Victor, 93
Heffron, Richard T., 253
Heisler, Stuart, 146
Heyl, Henry, 13
Henson, Jim, 245
Hepburn, Katharine, 108, *53*
Hepworth, Cecil, 21, 83
Hermisillo, Juan Humberto, 231
Hernandez-Mejia, Arturo, 112
Herrmann, Bernard, 168
Herzog, Werner, 221-222
Hippler, Fritz, 148
Hitchcock, Alfred, 86, 121–4, 148, 161, 168, 185, *69*
Hladnik, Boštjan, 216
Hochbaum, Werner, 137
Hoellering, George, 142
Hoffman, Kurt, 218
Holland, Agnieszka, 234
Holliday, Judy, 168
Homolka, Oscar, 137
Hondo, Med, 230
Hooper,Tobe, 245
Hope, Bob, 100
Hopper, Dennis, 198, *113*
Horne, James, *XIII*
Horner, George, 8
Hsaio-hsien, Hou, 232, *129*
Hu, King, 232
Hudson, Hugh, 242
Hudson, Rock, 168
Hughes, John, 245
Hui, Ann, 232
Huillet, Daničle, 220
Huygens, Christiaan, 11
Hunter, Ross, 165
Hurt, William, *128*
Huston, John, 112, 148, 156, 164, *XII, 91*

Ichikawa, Kon, 174
Imai, Tadashi, 148, 174
Imamura, Shohei, 202
Inagaki, Hiroshi, 71
Ince, Thomas, 30, 64, *18*
Ingram, Rex, 44, 47, *30*
Irwin, Mary, 15, *9*
Itami, Juzo, 231
Ito, Daisuke, 71, 142
Ivens, Joris, *42, 72*
Ivory, James, 242
Iwerks, Ub, 94

Jackson, Pat, 145
Jacobson, Alex, 253
Jakubowska, Wanda, 142, 208
Jancsó, Miklós, 210-12, 239, *119*
Jannings, Emil, 57, 61, 86, 100
Janowitz, Hans, 58
Janssen, Pierre-Jules-Cesar, 14
Jarman, Derek, 242-243
Jarmusch, Jim, 112, 248
Jasnż, Vojtech, 214
Jasset, Victorin, 18
Jaubert, Maurice, 128
Jeanson, Henri, 129
Jenkins, C. Francis, 17
Jennings, Humphrey, 145, *82*
Jessner, Leopold, 62
Jevtukov, Viktor, 253
Jianxin, Huang, 233
Jireš, Jaromil, 214
Joffe, Roland, 224
Joly, Henri, 16, 83
Jolson, Al, 85
Jones, Terry, 244
Jordan, Neil, 238, 244
Josephson, Erland, 176
Jouvet, Louis, 129
Julia, Raul, *128*
Julian, Rupert, 47
Junli, Zheng, 232
Jutra, Claude, 225

Kaboré, Gaston, 230
Kadįr, Jan, 214
Kaige, Chen, 234
Kalmus, Herbert, 96
Kapoor, Raj, 175
Karanovi▯, Srdan, 235
Karanth, B. B., 226

Karloff, Boris, 105
Karnad, Girish, 226
Karno, Fred, 32
Kasaravalli, Girish, 226
Kasdan, Lawrence, 245
Kaul, Mani, 226
Kaurismäki, Aki, 239, *134*
Käutner, Helmut, 137
Kawalerowicz, Jerzy, 210
Kazan, Elia, 156, 158, 164
Keaton, Buster, 35-7, 92, 183, *22*
Keighley, William, 92
Kelly, Gene, 171, *95*
Kelly, Grace, *92*
Kern, Jerome, 88
Khan, Meboob, 175
Kieslowski, Krzysztof, 235
King, Henry, 30, 46, 163
Kinoshita, Keisuke, 174
Kinugasa, Teinosuke, 71, 112, 143, 174, *46*
Kircher, Athanasius, 9, *3*
Kirsanov, Dmitrij, 68
Kleine, George, 28
Klimov, Elem, 237
Klos, Elmar, 214
Kluge, Alexander, 218, 219
Kobayashi, Masaki, 174
Koncalovskij, Andrej, 237
Kopple, Barbara, 248
Korda, Alexander, 124,179, 193, *75*
Korda, Zoltan, 46
Kortner, Fritz, 57, 137
Koster, Henry, 161
Kotcheff, Ted, 225
Kovį cs, Andrį s, 210
Kozintcev, Grigorij, 80, 139, 212
Kracauer, Siegfried, 60
Kramer, Stanley, 167
Kubrick, Stanley, 162, 196, 197, *112*
Kuchar, Mike ir George, 200
Kulešov, Lev, 72-3, 76, 77, 138
Kurosawa, Akira, 102, 148, 172–4, *97*
Kurys, Diane, 242

L'Herbier, Marcel, 65
La Rocque, Rod, 40
Laemmle, Carl, 29, 30, 40, 105
Lakhdar-Hamina, Mahomed, 227
Lamač, Karel, 142
Lamarr, Hedy, 142
Lamour, Dorothy, 100
Landow, George, 200
Lang, Fritz, 59, 60, 73, 81, 92, 130, 136-7, 148, *39*
Lang, Walter, 172
Langdon, Harry, 32, 37, 92
Langford, Raymond, 222
Langlois, Henri, 65, 184, *41*
Lanzmann, Claude, 242
Lardner, Ring, jaunesnysis, 158, *89*
Lasky, Jesse, 28, 30
Latham šeima, 17, 28
Lattuada, Alberto, 136, 154
Laughton, Charles, 124
Launder, Frank, 145
Laurel ir Hardy, 38-9, 92, 253, *24, XIII*
Lauste, Eugene, 17, 83
Lauzon, Jean-Claude, 226
Lavédan, Henri, 52
Lawrence, Florence, 40
Lawson, John Howard, 158, *89*
Le Gris, Malcolm, 200
Le Prince, Louis, 16
Lean, David, 145, 146, 162, 180, 195, *111*
Leaud, Jean-Pierre, 186
Leconte, Patrice, 242
Lee, Bruce, 232
Lee, Spike, 248, *141*
Leenhardt, Roger, 184
Lefebvre, Jean-Pierre, 225
Léger, Fernand, 67
Leigh, Mike, 242
Leigh, Vivien, *59, 101*
Leisen, Mitchell, 100
Lejtes, Josef, 142
Lelouch, Claude, 242
Lemmon, Jack, *94*
Leni, Paul, 48, 60
Lenica, Jan, 216
Leone, Sergio, 174
LeRoy, Jean-Aimé, 17
LeRoy, Mervyn, 88, 92, 170
Lewin, Albert, 99
Lewis, Jerry, 168
Lewis, Joseph, 170
Lewton, Val, 108, 171
Liebeneiner, Wolfgang, 137
Linder, Max, 18, 31, 32, 51, 183
Lindsay, Vachel, 43
Littķn, Miguel, 208
Litvak, Anatole, 102, 137
Lizzani, Carlo, 154
Lye, Len, 125
Lynch, David, 112, 248
Lyne, Adrian, 242, 245
Lyssy, Rolf, 239
Lloyd, Harold, 37-8, 92, *23*
Loach, Ken, 242
Loew, Marcus, 28, 30
Logan, Joshua, 112, 162
Loy, Myrna, 98
Lombardi, Francisco, 230
Lopušanskij, Konstantin, 237
Lorentz, Pare, 104
Lorre, Peter, 137
Losey, Joseph, 158
Loutherbourg, Philippe-Jacques de, 8
Lubitsch, Ernst, 48, 57, 86-7, 100, 124, 143, 182, *25, 31*
Lucas, George, 245
Lugosi, Bela, 105, *63*
Luhramann, Baz, 224
Lumet, Sidney, 171
Lumičre, Auguste ir Louis, 16-17, *10*

MacDonald, Jeanette, 98
Mace, Fred, 31
Machaty, Gustav, 142
Mackendrick, Alexander, 179
Madsen, Holger, 54
Maggiorini, Lamberto, 152
Magnani, Anna, 152
May, Joe, 57
Mayer, Carl, 58, 60, 62, 63
Mayer, Louis B., 28, 30, 97, 158
Mayo, Archie, 92
Mayolo, Carlos, 230
Maysles, David ir Albert, 198
Majakovskij, Vladimir, 72
Makavejev, Dušan, 202, 217
Makk, Kį roly, 209
Malle, Louis, 190, 192, 219
Maltz, Albert, 158, *89*
Mambety, Djibril Diop, 229
Mamoulian, Rouben, 87, 96, 100, *VIII*
Man Ray, 7
Mankiewicz, Francis, 226
Mann, Anthony, 162, 170
Mann, Delbert, 171
March, Fredric, 87, 100
Marey, Ettienne-Jules, 13, 14, *7*
Marinetti, F.T., 51, 64
Marker, Chris, 190, 192
Markovi⃞, Goran, 235
Martin, Dean, 168
Marx, broliai, 93, 100
Masamura, Yasuzo, 201
Masina, Giulietta, 203
Massingham, Richard, 145
Massole, Joseph, 84
Mastroianni, Marcello, 203, *115*
Maté, Rudolph, 69, 170
Mattews, Jessie, 121
Maxwell, Jonh, 121
Mazursky, Paul, 245
McCay, Winsor, *33*
McCarey, Leo, 93, 100
McLaglen, Victor, 103
McLaren, Norman, 125
McLeod, Norman, 93
Meerson, Lazare, 127, 128
Mehrjui, Dariush, 234
Meyer, Russ, 198
Mejerhold, Vsevolod, 72, 73
Méličs, Georges, 18, 51, 52, 67, 81, 112, 181, *12*
Melville, Jean-Pierre, 180, 219
Mendes, Lothar, 48
Menjou, Adolph, 40, 158
Menšov, Vladimir, 236
Menzel, Jiri, 214
Menzies, William Cameron, 170
Mercanton, Louis, 52
Merchant, Ishmail, 242
Messter, Oskar, 15, 83
Mészį ros,Mį rta, 236
Michalkov, Nikita, 132
Micheaux, Oscar, *28*
Micklin Silver, Joan, 248
Mifune, Toshiro, *97*
Milestone, Lewis, 92, 106
Miller, George, 224
Mimica, Vatroslav, 216
Ming, Zhao, 232
Minghella, Anthony, 224
Minnelli, Vincente, 112, 171
Mintz, Margaret Winkler, 48
Mį rį ssy, Felix, 209
Mitry, Jean, 30
Mizoguchi, Kenji, 71, 143, 148, 172, *81*
Mocky, Jean-Pierre, 242
Monac, James, 102
Monroe, Marilyn, 168, *90, 94*
Moore, Colleen, 40
Moore, Owen, 40
Moreau, Jeanne, 187, *105*
Morehouse, Jocelyn, 224
Morgan, Michčle, 129
Morricone, Ennio, 202
Morrissey, Paul, 200
Mottershaw, šeima, *11*
Možuchin, Ivan, 73
Muybridge, Eadweard, 13-14, *6*
Muni, Paul, 91, 101, 158
Munk, Andrzej, 209, 210
Münsterberg, Hugo, 7, 43
Murata, Minora, 71
Murnau, F.W., 46, 60-62, 100, 103, 121, 129, 186,*32*
Murphy, Dudley, 67

Naderi, Amir, 234
Nair, Mira, 226
Narizzano, Silvio, 195
Negri, Pola, 40, 57, 86, *25*
Negulesco, Jean, *90*
Nemec, Jan, 214
Newman, David, 197
Niblo, Fred, 47, *29*
Nichetti, Maurizio, 241
Nichols, Dudley, 104
Nichols, Mike, 198
Nielsen, Asta, 55, 62
Niepce, Joseph Nicéphore, 12
Niro, Robert de, *139*
Nyby, Christian, 170
Nykvist, Sven, 177
Normand, Mabel, 32
Novak, Kim, 168
Novarro, Ramon, 40, *29*

O'Brien, Willis, 108
O'Connor, Donald, *95*
Oboler, Arch, 161
Olcott, Sidney, 46
Olivier, Laurence, 146, 180
Ophüls, Marcel, 242
Ophüls, Max, 137, 180, 181-2, 220
Ornitz, Samuel, 158, *89*
Oshima, Nagisa, 202, *114*
Oswald, Richard, 58, 137
Otken, Zeki, 240
Ouedraogo, Idrissa, 229
Ozu, Yasujiro, 71, 107, 112, 143–5, 148, 172, 202, 222, *96*

Pabst, G.W., 62–3, 136
Pagnol, Marcel, 130, *75*
Paik, Nam June, 252
Painlevé, Jean, 69
Pal, George, 170
Pan, Hermes, 88
Panfilov, Gleb, 237
Paradžanov, Sergej, 212–213, *120*
Parker, Alan, 242, 245
Parker, Dorothy, 158
Pasolini, Pier Paolo, 206, 240
Passer, Ivan, 214
Pastrone, Giovanni, 53, *36*
Pathé, broliai, 18
Paulin, Gaston, 83
Pavlovic, Zivojin, 216
Peckinpah, Sam, 171, 197, 198
Penn, Arthur, 197, 198
Pennebaker, D. A., 198
Pereira dos Santos, Nelson, 208
Petri, Elio, 206
Petrov, Vladimir, 139
Petrovi⃞, Aleksander, 216
Phalke, Dadasaheb, 70
Philipstahl, Niemiec, 11,
Pialat, Maurice, 242
Pichel, Irving, 170
Pick, Lupu, 62, 130
Pickford, Mary, 25, 33, 40, 42, 48
Pičul, Vasilij, 238
Pinter, Harold, 196
Pita, Dan, 235
Pittaluga, Stefano, 134
Plateau, Joseph, 8
Poitier, Sidney, 248
Polonsky, Abraham, 170
Pommer, Erich, 57, 137
Pontecorvo, Gillo, 206
Popescu-Gopo, Ion, 216
Porter, Cole, 88
Porter, Edwin S., 21, 81, *13*
Porter, Robert Ker, 8
Powell, Michael, 112, 121, 126, 145, 180
Powell, William, 98
Power, Tyrone, 104
Praunheim, Rosa von, 222
Preminger, Otto, 158, 166-7
Preobraženskaja, Olga, 80
Pressburger, Emeric, 112, 146, 180
Prévert, Jacques, 128, 129
Price, Vincent, 171
Ptuško, Aleks, 216
Pudovkin, Vsevold, 46, 77–8, 80, 86, 138, *48*
Puenzo, Luis, 231
Purviance, Edna, 33, *20*
Puttnam, David, 244

Rademakers, Fons, 239
Raft, George, 100
Raimu, 129
Rainer, Yvonne, 250
Rains, Claude, 105, *101*

Ray, Charles, 40
Ray, Nicholas, 112, 156, 164, 185
Ray, Satyajit, 107, 174-5, 226, *98*
Rank, J. Arthur, 179, 193
Rathbone, Basil, 106
Rčeulov, Boris, 252
Reagan, Ronald, 158, *61*
Reed, Carol, 121, 126, 145, 180
Reeves, Steve, 202
Reid, Wallace, 25
Reimann, Walter, 59
Reinhardt, Max, 56, 101
Reininger, Lotte, 137
Reisz, Karel, 193, 194
Reitman, Ivan, 245
Reitz, Edgar, 219
Reynaud, Emile, 12, 83, *5*
Renoir, Jean, 45, 69, 110, 130–34
Resnais, Alain, 184, 185, 190, 191–2, 219, *107*
Reville, Alma, 121
Rice, John, 15, *9*
Richardson, Tony, 193, 194
Richter, Hans, 199
Riefenstahl, Leni, 137–8, *79*
Rin Tin Tin, 40
Ripstein, Arturo, 230
Riskin, Robert, 107
Rivette, Jacques, 185, 190
Rivičre, Henri, 8
Ryu, Chishu, *96*
Roach, Hal, 38, 39
Robbe-Grillet, Alain, 191
Robert, Etienne, 11
Robert, Yves, *75*
Robinson, Arthur, 60
Robinson, Edward, G., 91, 101
Robson, Mark, 156
Rocha, Glauber, 208
Rodgers, Richard, 88
Roeg, Nicolas, 242
Rogers, Ginger, 90, *53*
Roget, Mark Peter, *7, 8*
Rohmer, Eric, 112, 185, 190
Röhrig, Walter, 59
Roy, Bimal, 175
Roland, Ruth, 40
Rom, Abram, 80
Rom, Michail, 139
Rooney, Mickey, 98
Rosi, Francesco, 240
Rossellini, Roberto, 135, 136, 152, 166, 202
Rossen, Robert, 156, 167
Rosson, Harold, 99
Rotha, Paul, 86, 124
Rothafel, Samuel L., 40
Rouch, Jean, 192
Rouqier, George, 184
Rozema, Patricia, 225
Rudge, John, 16
Russell, Ken, 242
Ruttman, Walter, 63, *42*

Sadoul, Georges, 128
Sagan, Leontine, 137
Saint-Saëns, Camille, 52, 83
Sayles, John, 248
Sanders-Brahm, Helma, 222
Sandrich Mark, 90, *53*
Sanjinés, Jorge, 208
Sarandon, Susan, 138
Sathyu, M. S., 226
Satie, Erik, 67
Saura, Carlos, 238
Sautet, Claude, 241
Saville, Victor, 69
Schenck, Nicholas, 30
Schepisi, Fred, 224, *124*
Schilling, Niklaus, 222
Schlesinger, John, 194, 195, 198, *109*
Schlöndorff, Volker, 219
Schmid, Daniel, 239
Schmitz, Oliver, 229
Schoedsack, Ernest B., 108, *66*
Schorm, Evald, 214
Schrader, Paul, 244
Schüfftan, Eugene, 137
Schulberg, Budd, 158
Schultz, J.H., 12
Schünzel, Reinhold, 137
Schwarzenegger, Arnold, 245
Scola, Ettore, 240
Scorsese, Martin, 112, 246–7, *139*
Scott, Andrian, 158, *89*
Scott, Randolph, 170
Scott, Ridley, 242, 245, *138*
Scott, Tony, 242
Seaton, George, 253
Seidelman, Susan, 248
Seiler, Lewis, 148
Seitz, Franz, 137
Selpin, Herbert, 137
Selznick, David O., 98, 108, *86*
Sembene, Ousmane, 228–229, *127*
Sen, Aparna, 226
Sen, Mrinal, 226
Sennett, Mack, 24, 30, 31–2, 67, *19*
Serre, Henri, 187, *105*
Shahani, Kumar, 226
Sharif, Omar, *111*
Sheridan, Jim, 238
Shichuan, Zhang, 70
Shindo, Kaneto, 174
Shinoda, Masashiro, 202
Shumlin, Herman, 148
Sibley-Watson, James, 199
Sidney, Sylvia, 87
Siegel, Don, 165, 170
Sigurd, Jacques, 180
Simon, Michel, 129
Simoneau, Yves, 226
Sį ndor, Pį l, 236
Singleton, John, 248
Siodmak, Robert, 63, 137, 158
Sį ra, Sį ndor, 236
Sirk, Douglas, 112, 137, 165–166
Syberberg, Hans-Jurgen, 221
Sydow, Max von, 176
Sjöström, Victor, 50, 55–6, 176, 177, *37*
Skladanovsky, Max ir Emil, 16
Skolimovsky, Jerzy, 210
Smith, G.A., 95, 112
Smith, Jack, 200
Smith, Kevin, 112
Snow, Michael, 200
Solanas, Fernando, 207, 232
Solį s, Humberto, 207, *117*
Solnceva, Julija, 146
Solum, Ola, 238
Soto, Helvio, 230
Spaak, Charles, 128, 129, 131, 180
Spillberg, Steven, 112, 245, 247, 253
Stahl, John M., 105
Staikova, Liudmila, 235
Stampfer, Simon von, 8
Stanwyck, Barbara, 101
Staudte, Wolfgang, 218
Steiner, Ralph, 199
Steinhoff, Hans, 137, 148
Stemmle, Robert, 218
Sterling, Ford, 32
Sternberg, Josef von, 47, 100, 124, 130, 182, *81*
Stevens, George, 90, 167, 170
Stewart, James, 98, 107, 168, 170, *65*
Stiller, Mauritz, 50, 55, 176
Stillman, Whit, 248
Stone, Olivier, 246
Straub, Jean-Marie, 220–221
Stroheim, Erich von, 44–5, 132, 182
Sturges, John, 174
Sturges, Preston, 94, 100, 168
Svilova, Jelizaveta, 72
Swain, Mack, 32
Swanson, Gloria, 40
Swanson, William, 29
Sweet, Blanche, 25

Šostakovič, Dmitrij, 80, 83
Šub, Esfirė, 73, 80

Tait, Charles, 25, 222
Taylor, William Desmond, 42
Tally, Thomas, 28
Talmadge, Norma, 40
Tanner, Alain, 239
Tarantino, Quentin, 245
Tarkovskij, Andrej, 222, 237
Tasaka, Tomotaka, 148
Tati, Jacques, 182, 183, *104*
Tavernier, Bertrand, 242
Taviani, Paolo ir Vittorio, 241
Temple, Julien, 252
Temple, Shirley, 104
Teshigahara, Hiroshi, 201
Thalberg, Irving, 44, 98
Thulin, Ingrid, 176
Tianming, Wu, 233
Tise, Eduard, 73
Toland, Greg, 109
Tornatore, Giuseppe, 241
Torre-Nilsson, Leopoldo, 206
Totheroh, Rollie, 33
Tourneur, Jacques, 171
Townsend, Robert, 248
Tracy, Spencer, 98
Trauberg, Leonid, 80, 139
Trauner, Alexandre, 128
Trenker, Luis, 137
Trnka, Jirķ 216, *121*
Troell, Jan, 238
Trotta, Margarethe von, 219
Truffaut, Francois, 111, 168, 180, 185, 186-7, 190, 197, 222, *105* Trumbull, Douglas, 196
Trumbo, Dalton, 158, 166, *89*
Turpin, Ben 32

Uchatius, Franz von, 8, 14
Uchida, Tomu, 143
Uher, Stefan, 213, 216
Ullmann, Liv, 176, *99*
Ulmer, Edgar G., 63, 105
Urban, Charles, 95

Valentino, Rudolph, 40, *30*
Van Dyke, W.S., 46, 99
Van Musschenbrouck, Pieter, 11
Van Peebles, Mario, 248
Van Peebles, Melvin, 248
Van Sant, Gus, 245
Varda, Agnès, 184, 185, 190, 192
Varley, Frederick, 16
Vasiljev, Sergej ir Georgij, 139
Vavra, Otakar, 142, 208
Vega, Pastor, 230
Veidt, Conrad, 57, 137
Verhoeven, Paul, 238
Veriou, Mircea, 235
Vertov, Dziga, 72, 138, 188, 192
Vidor, Charles, *64*
Vidor, King, 47, 99, 162
Vieyra, Paulin, 228
Vierny, Sacha, 191, *107*
Vigo, Jean, 69, 127-8, 185, 186, *73*
Visconti, Luchino, 112, 150–51, 152, 240, *XV*
Vitti, Monica, *116*
Vylčanov, Rangel, 209, 235
Vogt, Hans, 84
Vukotic, Dusan, 216

Wadleigh, Michael, 198
Wayne, John, 104
Wajda, Andrzej, 210, 234, *118*
Walbrook, Anton, 137
Wallerstein, Mauricio, 230
Walsh, Raoul, 102, 158, 167
Walthall, Henry B., 25
Ward, Vincent, 224
Warhol, Andy, 200
Warm, Hermann, 59
Warner, broliai, 30, 84, 158
Waters, John, 254
Watt, Harry, 125, 145
Waxman, Franz, 137
Webber, Melville, 199
Weber, Lois, 47
Wedgwood,Thomas, 12
Wegener, Paul, 57, 60
Weir, Peter, 224
Weiss, Jiri, 208
Welles, Orson, 102, 109–11, 134, 185
Wellman, William, 91, 92, 94, 101
Wenders, Wim, 112, 222, *123*
Werner, Oskar, 187, *105*
Wertheimer, Max, 7
Wertmuller, Lina, 240
West, Benjamin, 8
West, Mae, 92, 94, 100
Wexler, Haskell, 198
Whale, James, 105
White, Pearl, 40
Whitney, John ir James, 200
Widerberg, Bo, 238
Wiene, Robert, 59, 137, *38*
Wilcox, Herbert, 69
Wilder, Billy, 63, 137, 156, 168–70
Williamson, James, 21
Wincer, Simon, 224
Windusst, Bretaigne, 170
Wise, Robert, 156, 162, 170, 245
Wiseman, Frederick, 198
Wyler, William, 92, 108, 148, 156, 162
Woo, John, 232
Wood, Sam, 93, 99, *59*
Woods, Arthur, 126
Wray, Fay, *66*
Wright, Basil, 125

Xie Jin, 232, 233

Yanamaka, Sadao, 143
Yang, Edward, 232
Yi, Chang, 232
Yimou, Zhang, 233, *130*
Yonggang, Wu, 142
Yoshimura, Kimisaburo, 148
Young, Loretta, 104
Young, Terence, *110*
Yu, Sun, 142

Zafranovi[illegible], Lordan, 235
Zampa, Luigi, 135, 154
Zanuck, Darryl F., 104
Zanussi, Krzysztof, 234
Zarchi, Aleksandr, 139
Zavattinni, Cesare, 150
Zecca, Ferdinand, 18, 19, 31, 51, 67, 128
Zeman, Karel, 216
Zemeckis, Robert, 245
Zhengqui, Zheng, 70
Zhuangzhuang, Tian, 233
Zinnemann, Fred, 63, 156, 158, 162, 165, *92*
Zukor, Adolph, 27, 29, 30, 39–40, 99
Zuniga, Ariel, 230

Želiazkova, Binka, 209
Žilnik, Želimir, 216

MENO PASAULIS

David Parkinson
Kino istorija. 156 iliustracijos, 15 iš jų spalvotos

Gyva, informatyvi, šiuolaikė vadinamojo septintojo meno studija aprėpia judančiųjų vaizdų raidą nuo pirmųjų šešėlių spektaklių ilgi šiandieninio kino. Aptariami svarbiausi faktai bei asmenys, įtakoję pasaulio kino meno ir technikos plėtrą. Parodęs kino ištakas, autorius įvertina D.W. Griffitho ir klasikinio pasakojimo pirmtakų, nebyliojo kino kūrėjų ir Holivudo aukso amžiaus režisierių, italų neorealistų ir prancūzų Naujosios bangos, žinoma, ir naujausių krypčių indėlį.



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

„Švietimas Lietuvos ateičiai“ – tai projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir garsaus filantropo George'o Soroso veiklos pagrindinėms idėjoms bei siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija.

Viršelyje:

Filmavimo grupė 1931 m.
Roberto Coburno nuotrauka
Reprodukuota galerijai Fahey/Klein
Los Andžele leidus

ISBN 9986-830-17-6